النص المفتوح

في النقد العربي الحديث

الدكتور
عزيز حسين علي الموسوي



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ
إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

النص المفتوح

في النقد العربي الحديث

النص المفتوح

في النقد العربي الحديث

الدكتور

عزيز حسين علي الموسوي

الطبعة الأولى

2015م - 1436هـ



الدار المنهجية

للنشر والتوزيع



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

رقم التصنيف:810.9

النص المفتوح في النقد العربي الحديث

د. عزيز حسين علي الموسوي

الواصفات: // الأدب العربي // النقد العربي /

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/10/4854)

ردمك ISBN 978-9957-593-42-1

عمان – شارع الملك حسين – مجمع الفحيص التجاري

هاتف: 4611169 6 962+ ص . ب 922762 عمان ـ 11192 الأردن

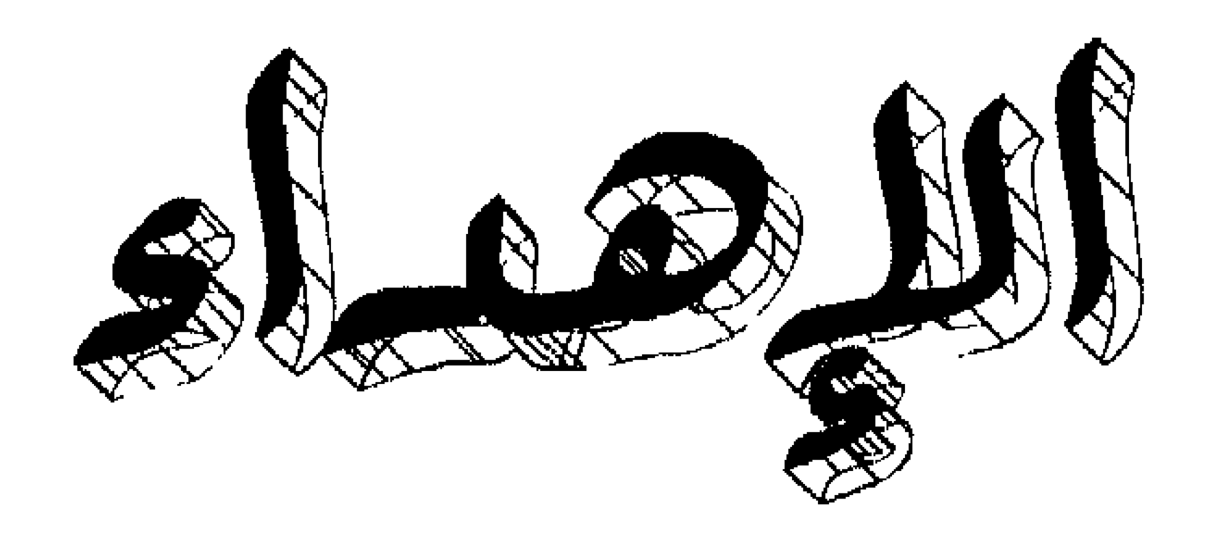
DAR ALMANHAJIAH Publishing - Distributing
Tel: + 962 6 4611169 P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan
E-mail: info@almanhajiah.com

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ مَّا يَفْعَلُ ٱللَّهُ بِعَذَابِكُمْ إِن شَكَرْتُمْ وَءَامَنتُمْ ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ شَاكِرًا عَلِيمًا ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة النساء اية 147



إلى

الذين أحبّوا العراق ، فاستعدّوا للفقر جلباباً...

عزيز الموسوي

الفهرس

الباب الثاني

النص المفتوح

المقدمة

بسم اللّه الرحمن الرحيم

الحمدُ لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرفِ الخلقِ محمّد، وعلى آله الطيبين الطاهرينَ، وصحبه المخلصين، وعلى جميع عباد الله الصادقين، في مشارق الأرض ومغاربها.

وبعد، فقد شهدَ الأدبُ العربي تحولات عدّة، منذ بداية القرن العشرين، على مستوى أجناسه وأنواعه وأشكاله، ومحدداته الجمالية والفنية والموضوعية، منها استزراع أنواع أدبية جديدة في تربة الثقافة العربية، من ظهور الرواية العربية إلى ظهور شعر التفعيلة إلى قصيدة النثر إلى ظهور صفة النوع الجديدة في(النص المفتوح).

وقد ارتبطت هذه التحولات الأدبية، بتحولات ومراحل الحياة العربية، الاجتماعية والثقافية والسياسية، والواقع الذي عاشه الإنسان العربي مع مجيء القرن العشرين، فأنَّه بات من مسلمات النظر النقدي المعاصر، القول بأنَّ الأديبَ جزءٌ من واقعه، وإنَّ أدبَهُ مرآةٌ تنعكس عليها أمارات هذا الواقع، بخيره وشره.

وعلى الرغم من أنَّ الأدب العربي الحديث قد حظيَ بنصيبٍ وافرٍ من الدراسة والتتبع، وتلونت الأحكام النقدية التي تصدت لقراءته، بتلون الذائقة والمنهج والثقافة والمعايير النقدية، فإنَّ المرحلة الراهنة من الكتابة العربية، والمتمثّلة بالنصِ المفتوح، لم تحظ بذلك القدر من جهود التنظير والتأسيس لاشتغال نقدي يشكّل الصورة النقدية لها، فقد طغى على البحث النقدي فيها، جانبُ الكتابة الصحفية، والاقتصار على المقالة والمبحث والفقرة في الكتاب والمجلة العلمية، ولم يُوقَفْ كتابٌ كاملٌ للتقعيد والتنظير والتأسيس لهذه الظاهرة الواضحة في الكتابة العربية.

فمن المتوقع هذا (التأخر) في رصد التحول في الكتابة من قِبل النقد العربي؛ فالنقد جزء من التلقي، وهو عماد التلقي الذي يُضِيءُ آفاقه –بوصف الناقد قارئاً أنموذجياً ومثقّفاً خاصاً– ومعلوم أنَّ المتلقي العربي اعتاد قراءة الشعر العربي القديم،

الذي أَلفت نفسهُ تمثّلَ نسغهِ الوصفي الغنائي، وأَلفت عينهُ شكلَه العمودي، وأَلفت اذنُه سماعَ وقعه الإنشادي، يقف متردداً أمام هذه التحولات الهائلة، التي طالت النص الأدبي الحديث، لا في اهابه فحسب، بل في لبابه .

فقد جاء هذا البحث ليحاول رصد ملامح التحوّل الكبير في الكتابة العربية، والتأسيس النظري له، وكشف العوامل التي أدّت إلى انتاج هذا الجنس الأدبي الجديد، من عوامل ثقافية وحضارية، وقراءة السيرورة التي مرّت بها الشعرية العربية الحديثة، ثم محاولة وضع الحدود لمفهوم النص المفتوح ومرجعيته وتلقيه.

حاولت هذه الدراسة بالإحاطة بالتحولات التي شهدتها الكتابة العربية، في انتقالها من الشعر العمودي إلى النصِ المفتوح، ووضع مفهوم له، ومعرفة اصول الانفتاح الفلسفية فيه، ومرجعيته الغربية والعربية، وسماته ومكانه في التلقي العربي، للوصول إلى فهم للنصِ المفتوح، يحيط بأبعاد موضوعه على نحو شامل، وقد اجتهدتْ في كشفِ الخطوط المتوازية للحداثة العربية، من القصيدة العمودية إلى النص المفتوح.

ولا شك أنَّ الدراسات، التي تحاول التأسيس والتنظير والكشف عن القواعد لأساليب الإبداع الجديدة وطرائقها، تحظى بأهمية خاصة؛ لأنَّها تدخل في تشكيل الجهد العربي في إقامة نظرية الأدب العربي الحديثة، وتوجيه الإبداع نقدياً، والكشف عن الجماليات الجديدة فيه، ولا سيما أنَّ النص المفتوح يشكّلُ ظاهرةً كبيرةً في الكتابة العربية الراهنة، لها ولدراستها أهمية خاصة، بوصفها التطور الأخير الذي بلغته الكتابة العربية، الذي انتقل بها إلى شكل جديد، مختلف تماماً عمّا اعتاده العرب من اشكال إبداعية تقليدية أو محدَّثة.

وكان منهج الدراسة قائماً على التتبع والاستقصاء، الذي يراعي التسلسل التأريخي للأحكام النقدية، والتحليل المستند إلى المناقشة الهادفة، في الوصول إلى التفكير والمعرفة العربية، التي قامت عليها نظرية النقد العربية الحديثة، في اشتغالها على النص المفتوح.

إنَّ النص المفتوح بوصفه جنساً جديداً في الكتابة العربية، لم يظهر فجأة كنبتٍ شيطاني يتجاوز جميع الاصول والقواعد الكتابية التي استقرت عبر تأريخ الأدب العربي الطويل، لذلك وجدنا أنَّه من الأصلح للبحث أنْ نرصد التحولات والتطورات التي انتقلت بالنص العربي من شكل العمود الشعري في الكتابة التقليدية إلى اللا شكل في النص المفتوح، فكان أنْ قسمّنا البحث على بابين، رصد البابُ الأول، تحولات الشعرية العربية منذ نهاية القرن التاسع عشر، فجاء الباب الاول موسوماً ب:(نحو النص المفتوح) في ثلاثة فصول، الفصل الاول، هو (جذور الحداثة وبدايات الخلخلة)، وقد رصدنا في هذا الفصل، البدايات الحقيقية للحداثة العربية، وكان في أربعة مباحث، أوّلها تناول جدل الثبات والتغيير في الأدب العربي، ومشكلات التحديث فيه، ومعوقاته الفكرية والمادية، وثانيها عصر النهضة ووهم الحداثة، وحلّلنا فيه الفهم السائد للحداثة، وأوهام هذه الحداثة، وطبيعة التجاور بين الأجناس والأنواع الأدبية في هذا العصر، وثالث المباحث، المؤثرات الجديدة في الحياة الثقافية العربية من اللقاء بالغرب، وطبيعة هذا اللقاء، وأثره في الثقافة والكتابة العربية، وكذلك الحداثة العربية الجديدة في هذا العصر، ورابع المباحث، هو الحداثة والخلخلة على مستوى الأدب، في مجال المفهومات والتنظير الأدبي، ومجال المتحقق النصّي.

وأمّا الفصل الثاني، فهو(مرحلة السطر الشعري)، ويتناول هذا الفصل التحولات التي طرأت على الكتابة العربية في مرحلة شعر التفعيلة، وفيه ثلاثة مباحث، الأول هو (الشاعر والتراث)، وهو على فقرات، تناولنا فيها مشكلات الشعر العربي التقليدي، ونظرة الشاعر إلى التراث وموقفه منه، وفي المبحث الثاني، تناولنا مرحلة السطر الشعري بالتفصيل، وتطرقنا إلى أصالة التغيير وعمقه في هذه المرحلة، ثم التحول إلى السطر الشعري في شعر التفعيلة والظواهر الفنية والموضوعية الجديدة من الرمز وتوظيف الاسطورة والغموض، وفي المبحث الثالث، تناولنا تداخل الأجناس الأدبية، وفيه جاء التحول من الغنائية إلى الدرامية في الشعر العربي الحديث، ووضوح تداخل الأجناس الأدبية في هذه المرحلة.

وأمّا الفصل الثالث، فهو (مرحلة الجملة الشعرية)، وهو فصلٌ اختصَّ بمرحلة قصيدة النثر العربية، وتحولات الشعرية العربية في هذه المرحلة، وفي هذا الفصل أربعة مباحث، الأول هو الشاعر والتراث، وتناولنا فيه الواقع العربي والبحث عن قيم جديدة، والموقف من التراث ومن أدواته الثقافية والشعرية، وبحث اشكالية اتّباع أنموذج غربي في الكتابة العربية، والثاني، هو التحوّل في مفهوم الشعر، وفيه فقرات، هي الانتقال بمفهوم الشعر من الانفعال إلى الرؤيا، وتحوّل الشعر من الأُطُر إلى الفضاء المفتوح، والمبحث الثالث، هو التحول إلى الجملة الشعرية في قصيدة النثر، وناقشنا فيه ظاهرة التدويّر في القصيدة العربية الحديثة، بوصفها مرحلة انتقالية بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، ثم تحولات الإيقاع في قصيدة النثر، ونظامها الموسيقي الخاص، والمبحث الرابع، في تداخل الأجناس الأدبية في قصيدة النثر، واشكالية التجنيس فيها، وتداخل الشعر والسرد والشعر والفنون الاخرى.

جاء الباب الثاني بعنوان: (النص المفتوح في النقد العربي الحديث)، وفيه ثلاثة فصول، الأول، هو (النص المفتوح غربياً)، وقد توزّع هذا الفصل على مباحث أربعة، حاولتُ أنْ أُحيط فيها بمفهوم النص المفتوح، فكان المبحث الأول في مفهوم النص المفتوح وسماته وخصائصه، والمبحث الثاني في حدود الانفتاح والتأويل، وكذلك التأويل المفرط، والمبحث الثالث في آليات الانفتاح في المفهوم الغربي، والمبحث الرابع في حقل المصطلحات في الاشتغال النقدي الغربي على النص المفتوح.

أمّا الفصل الثاني، فهو (مفهوم النص المفتوح)، وفيه ثلاثة مباحث، هي، مفهوم النص المفتوح، وآليات الانفتاح، وحقل المصطلحات النقدية، ودرسنا في هذا الفصل تشكّل مفهوم النص المفتوح عربياً، وابعاده وسماته وتأويله، وحدود التأويل، ومصطلحات الانفتاح والنص المفتوح.

أمّا الفصل الثالث، فهو(النص المفتوح، الولادة والتلقي)، وفي هذا الفصل مباحث فيها، بيئة النص وظروف نشأته، والخلفية الفلسفية له، والتراث واشكالياته، ثم النص المفتوح في التلقي العربي، واشكاليات التجنيس والتوصيل، والهوية ووسائل

الاتصال الحديثة، وأشفعنا ما تقدم بخاتمة احتوت أهم نتائج هذه الدراسة وأكثرها جِدَّةً وحداثة.

وقد رجعتُ في هذا البحث، لمصادرَ امتدت على زمن يقارب القرن من الجهد النقدي العربي، وكتابات نقدية متنوعة عالجت التحولات الصغيرة والكبيرة في الابداع الأدبي العربي، في جوانبه الفنية والموضوعية، وما أثّر فيه من ظواهرَ وحالات ثقافية وحضارية، واكبت هذه الجهود النقدية الكتابة العربية في حالات القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، والنص المفتوح.

لقد واجهتْ هذا البحث بعض المشكلات، التي تتعلق بالمنهج وبطبيعة الدراسة، منها عدم اشتماله على دراسة تطبيقية لنصوص مفتوحة مختارة، تنسجم في نتائجها مع الاشتغال النقدي على النص المفتوح؛ لأنَّ هذه الدراسة مخصصة للتنظير فقط ولكشف المفهوم وحدوده ومرجعيته، والتأسيس له قواعدياً، ولا يسع المجال لرفدها بدراسة اجرائية كاملة، لضيق مدة البحث، والتزامه بمنهج محدد، إذْ حاولت أنْ احيط بالمادة المدروسة، وامسك بأطرافها في أبواب البحث وفصوله، ولم اترك ما يمكن أنْ يكّون مادة للتمهيد خارج هذه الأبواب والفصول، ولم تكن ثمّة مادة تقدّم الجديد والمفيد في مجالها المتعلق بهذه الدراسة، يمكن لها أنْ تشكّل مادةً للتمهيد.

وسنعمل – إنْ شاء الله تعالى– على دراسة مستقبلية تطبيقية في النصوص العربية المفتوحة، لاسيما أنَّ هذه الدراسة أسست في بعض جوانبها لمفهوم النص المفتوح، يمكن من خلالها متابعة هذه النصوص في دراسة اجرائية تكشف عن جماليات هذه النصوص، وشمولها، وسعة الكتابة فيها، وأهم كتّابها عربياً.

وهنا لا بدَّ من القول، إنَّ هذ البحث حمل في كلِ صفحة منه، نسغاً من مداد قلم استاذي الكريم، الأستاذ المساعد الدكتور عبد الله حبيب التَميمي، فله أُقرُّ بالفضل والعرفان، وأدعو الرحمن أنْ يسدده في كل خطوة، ويطيل عمره، ويَمنّ عليه بالعافية والأمان.

كما اتقدم بالشكر الجزيل، إلى الأساتذة الكرام في قسم اللغة العربية في كلية التربية في جامعة القادسية، لما اتاحوه لي ولزملائي في الدراسة من فرصة طيبة للتعلم والمعرفة، لهم منّي الشكر كله، فقد علمونا الصدق منهجاً وحياة .

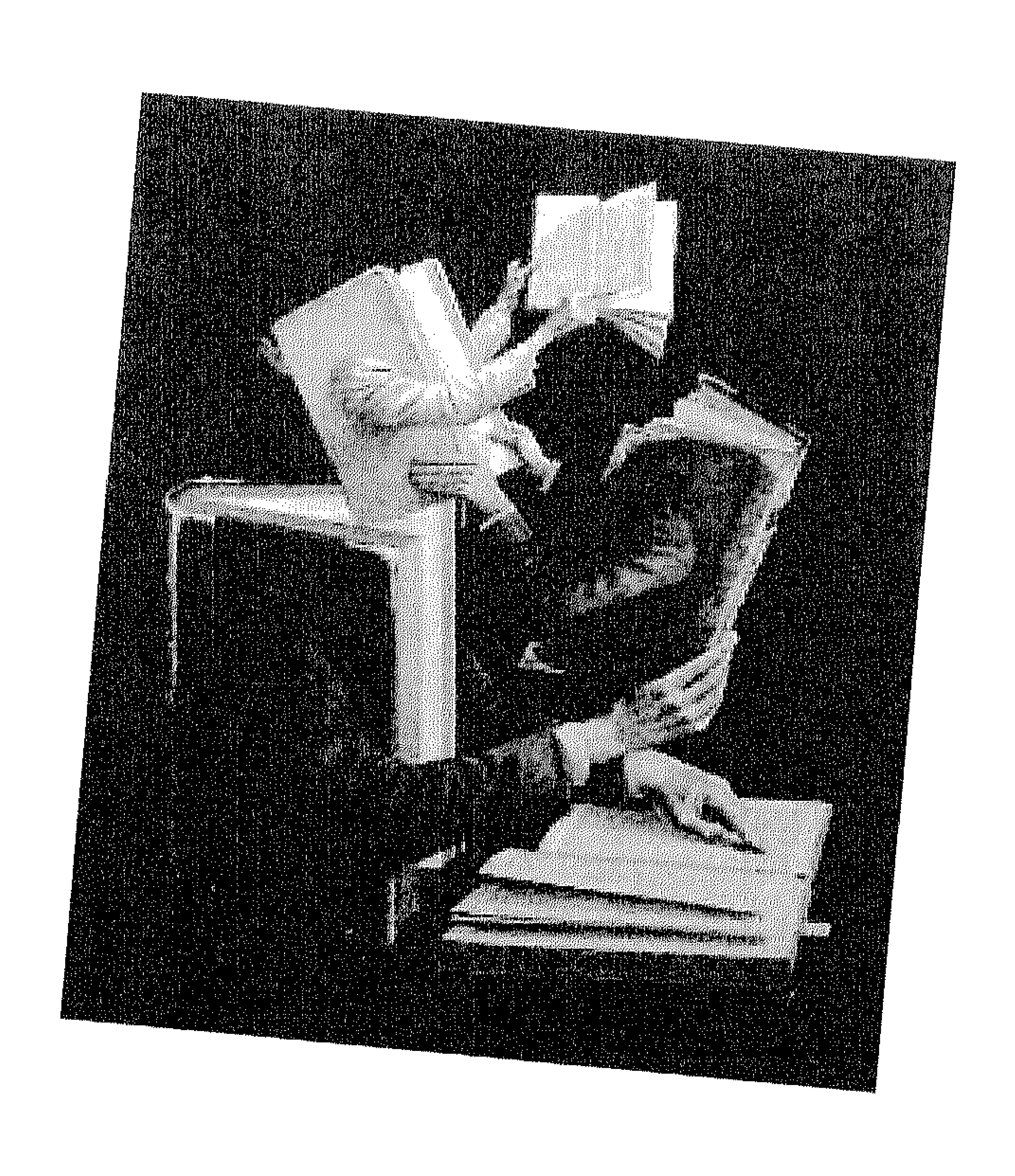
وأخيراً، فإنّي درست النص المفتوح في النقد العربي الحديث حازماً، وعالجت قضاياه متأنياً، فكان لي ما أردت، أو هكذا تهيأ لي، فإنْ أصاب سهمي غايته، غمرتني سعادة الذي رأى النجاح مسك البحث، وإنْ شطّ اعترتني قناعة أنَّ الكمال ليس في مقدور أحد، وحسبي أنّي اغتبطت بما جهدت واجتهدت.

واللّه ولي التوفيق

الباحث

الباب الأول:

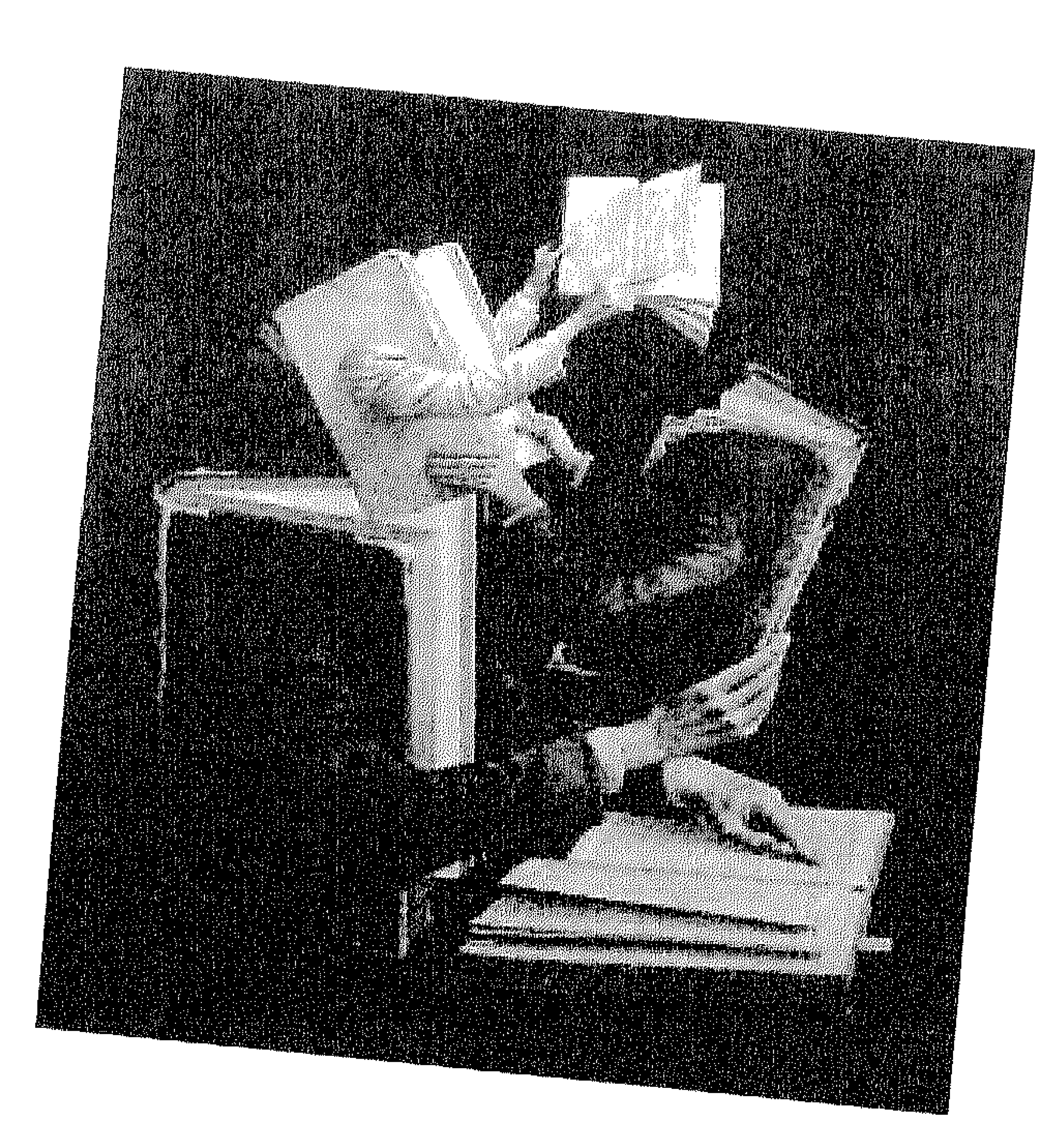
نحوَ النص المفتوح



1 النص المفتوح في النقد العربي الحديث

الفصل الأول:

جذور الحداثة وبدايات الخلخلة



1

النص المفتوح
في النقد العربي الحديث

المبحث الأول

جدل الثبات والتغيير في الأدب العربي الحديث

قِيلَ الشعرُ ديوانُ العرب، ولن تدع العربُ الشعرَ حتى تدع الإبلُ الحنين، وقد صار الشعر جزءاً مهمّاً من حياة هذه الأُمة، داخلاً في منظومتها الحضارية والفكرية، محرّكاً ومفسّراً ومؤنساً، في مختلف اتجاهات حياة الأُمة، شأنه شأن اللغة، بعد أنْ صار جزءاً من معنى الإنسان وقيمه، وقد أسس الشعرُ لنفسه قواعد ومفهومات تراكمت واستقرت، يرثها العربي عن العربي بوصفها جزءاً من موروثه العام، وصار تلقيها أو التفكير في رفضها مرتبطاً بقضايا أكبر، تتعلق بالثقافة والدين والفلسفة، التي يعيش في ضمنها العربي ويعتقد بها .

وإذا أراد العربي الخروج على قيمه الشعرية، ينبغي له الخروج على اتجاهات حياته وثقافته، وهذه الحال تكرّست بوصفها صورة مكررة لما كانت عليه المفهومات في الماضي، فهي تَعِدُّ التراثَ الشعري العربي راسخاً ومقدّساً [1]، فالشعر شريحة من الثقافة، قد تم له بعوامل عدةٍ أنْ يخطو خطوات نوعية في مسار تطوره، أدّت إلى مزيد من التفاوت بينه وبين الشرائح الاخرى في حياة المجتمع العربي، فلم يكن تطور النقد والنظريات الجمالية والفلسفية مثلاً، موازياً لتطور الشعر، فهو إذنْ لا يتغير إلّا بتغيّر منظور العربي الثقافي بكامله .[2]

وقد استقر في الابداع الأدبي العربي نوعان من الكتابة الادبية، هما الشعر والنثر، أو النظم والنثر، وتحت الشعر أغراض، وهذا الشعر له شكله الثابت المستقر، الذي يقتضي في حال تغييره، الاصطدام بالثوابت القيمية لنظرية الشعر عند العرب، التي تقوم على الفصل بين الأنواع الأدبية، والنسج على المنوال القديم، والقياس على

---

1 – ينظر: زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط 6 ، 2005 ، 172 .

2 – ينظر: المصدر نفسه، 20 .

القاعدة، وردّ الفرع إلى الأصل، والموازنة الدائمة بين الجديد والقديم، وعُدَّ الشعرُ الذي وصل الينا من مرحلة الجاهلية ومرحلة التدوين، هو المعيار أو القانون الذي ينبغي للنص الشعري اللاحق الانتماء له، والخضوع لقواعده، التي قال فيها ابن سلاّم، إنّها ((صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات))[1].

إنَّ ثمّة ثابتين مهيمنين في الإنجاز الأدبي العربي، ظلا قائمين حتّى القرن العشرين، أثّرا كثيراً في الوعي الأدبي العربي في إنتاجه وتلقيه، هما إبلاغية الأدب وايقاعية الشعر، فأمّا الإبلاغية، فتقوم على أساس أنَّ الآداب بمختلف أجناسها تصدر عن رغبة في الابلاغ والتوصيل، وإنَّ الغرض من هذا الأدب هو الابلاغ، يحاول فيه الأديب أنْ يؤدي أحسن الأداء الذي يوصله إلى الإبلاغ، وهذا سرُّ تسمية العرب فنَّ القول ووجوهَ تحسين الكلام بعلم البلاغة، وأمّا إيقاعية الشعر، فتقوم على أساس أنَّ الوزن والقافية هما العلامتان البارزتان المميزتان له عن النثر، فالوزن والقافية ملازمان للشعر العربي منذ نشأته [2]. وهذان الثابتان من أهم ما جعل الشعر العربي يدوم هذا الدوام الطويل في نظامه وقواعده، في شكله ومضمونة .

وفي جانب النثر، جرى تثبيت معايير اسلوبية تجريبية ومتعالية، يصار القياس فيها بموجب دلالة اللفظة المفردة، وليس السياق اللغوي الشفاف المعبر عن الحال الموصوفة، حيث ينبغي للمفردة أنْ تندرج في السياق المطلوب، وهذا يفسِّرُ جانباً من استبداد المفهوم الشائع للبلاغة في العصور المتأخرة، صارت فيه البلاغة هي البراعة في التكلّف والتصنّع، مما يكشف عن أزمة داخلية للأساليب المتفاصحة التي كانت مجرد معايير اسلوبية، يحاول الكتاب تطبيقها، بناءً على قواعدَ مدرسيةٍ جرى تلقينها كمنظومة متلازمة في المعايير الجاهزة والنهائية، التي تُعدُّ بأساليبها هذه المعيار الوحيد

---

1 – طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلّام الجمحي، قرأه وشرحة: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، د.ت، السفر الأول ، 5 .

2 – ينظر: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، مساءلة الحداثة، عبد الملك بو منجل، عالم الكتب الحديث ، الاردن، ط1 ، 2010 ، ج1، 33 .

السليم للتعبير الدلالي الذي ينبغي أنْ يُحتذى، وظلَّ الأمرُ يتفاعل بكل تفصيلاته إلى مطلع القرن العشرين[1]، فكلُّ ابداع أدبي قبل القرن العشرين، كان محاكاة للأدب القديم في الأُطُر المألوفة والفنون المتداولة .. وليس فيه ابتكار وعمق[2].

إنَّ هذا الثبات في الأدب العربي، ومبدأ القياس على الأصل أو الأنموذج، ولّد بعض المشكلات في التكوين الثقافي للمتلقي العربي، فهو في تعامله مع الابداع العربي، نجده يسلّم بأنَّ الأساليب المنتمية إلى الماضي هي الأساليب الأسمى، وهذه قناعة لا تتزحزح. وتبدو المشكلة في هذا الخصوص تتمثّل في نظرة العربي إلى الماضي، هذا الماضي كان للعربي وعلى الأقل في عصور الانحطاط الأدبي، ضماناً دائماً. لذلك نجده يغالي في تمجيده واللجوء إليه، بقدر ما يشعر بأنّ الخطر الذي يهدده من الخارج قريب، وقوي. كان اللجوء إلى الماضي نوعاً من التسلّح أو العزاء .. بل كان تعويضاً عن تراجع الحاضر أو سقوطه، ومن هنا نفهم كيف صار الماضي، أي كيف صار الإنتاج الثقافي الذي تمَّ في الماضي، رمزاً لشخصية العربي، وصار الانتقاد الذي يوجه اليه يُفسَّرُ على أنَّه انتقاد للشخصية العربية ذاتها، واصبح الماضي مقياساً كاملاً وثابتاً، يخضع فيه العربي مسبقاً لمعيارية الماضي وسندية التراث ومرجعية السلف[3].

وعلى وفق هذا الفهم تصبح غاية الكتابة هي تقليد نماذجها العليا، فقد كانت مقامات الحريري – مثلاً – متعالية في الوعي الكتابي النثري، لتصبح الدستور الأسمى لكل كتابة نثرية عربية في القرون الوسطى، وهذا يرتبط بالتصور التقليدي المتصل بمنظومة ثقافية يتحرك فيها الزمن من الأفضل إلى الأسوأ، اعتماداً على ثنائية ضدّية بين

---

1 – ينظر: السردية العربية الحديثة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 95، 2003.

2 – ينظر: الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، إبراهيم الوائلي، مطبعة المعارف، بغداد، ط1، 1978. 113 .

3 – ينظر: زمن الشعر، 73 .

الماضي والحاضر، فكلّما تدنّى الحاضر اكتسب الماضي قيمة أكبر[1]، وهذا ما انتج أدباً نبت في تربة الحاضر وارتوى من مائه، لكنّه زُرِعَ للماضي، ليناسبه وحده ، لذلك اخفق منتجه في مجاراة أدب الماضي؛ بسبب تمكن ذوق القرون المظلمة التي يعيشها روحاً وثقافةً[2]، فكان الشعر فيه على كل حال تقليداً واقتباساً مع زيادة في الزخرفة؛ لأنَّ الزخرفة أصبحت كل شيء في الكتابة والشعر[3]، وكان النثر فيه – مثلاً – قوالب ثابتة متوازية، مثّلت فيها الكتابة ((علامة الغيرة على اللغة والقدرة على مجاراة الأقدمين فيها، وكانت المقامة بأسجاعها ومحسناتها مثلاً للكلام المحتفل به، ودليلاً على العناية بإحياء القديم))[4] .

لكنَّ المشكلة الأهم في طريقة التفكير هذه، تتمثل بكون هذا الامتثال لهذه المعايير الكتابية بحد ذاته موقفاً أخلاقياً، فليس من السهولة التخلي عن معايير ارتفعت في وعي الكتّاب إلى قواعد نهائية لكل تعبير[5]. مما أدى إلى أنَّ الأدب في مرحلته التي تمتدُّ من نهاية العصر العباسي إلى بداية العصر الحديث – التي انمازت برقدَةٍ طويلة للحياة الابداعية – تُقدم لنا كمية هائلة من الانتاج الشعري المقلّد أو العقيم غالباً، وقد شهد الطور الأخير من هذه الحقبة، غياباً شبه تام للإنتاج الشعري[6] الحقيقي.

لقد كوّنت الأساليب الإبداعية العربية الموروثة، جزءاً مهمّاً من الحياة الثقافية والحضارية والفكرية للإنسان العربي، إذْ منحها ارتباطها بالماضي ومكانته في الفكر

---

1 – ينظر: السردية العربية الحديثة ، 101 .

2 – ينظر: الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، 199 .

3 – ينظر: الموجز في الادب العربي وتأريخه، حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985، ج3 ، 385.

4 – عيد القلم ، عبّاس محمود العقّاد، المكتبة العصرية، بيروت، د ت، 49 .

5 – ينظر: السردية العربية الحديثة ، 97 .

6 – ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، ترجمة: لجنة من اصدقاء المؤلف، دار نلسن ، بيروت ، 2009، 63 .

العربي، قدسيةً وصلابةً، حتّى صارت تشكّل جزءاً من التراث الذي يشكّل بدوره جزءاً من انتاج السلف، ومن قدسية قيم الموروث، بعد أنْ دخل هذا الموروث الأدبي في الموروث الثقافي العام، الذي يشكّل الدين جوهره أو عماده، ممّا أضفى على أشياء الإبداع الأدبي قداسة وقوّة تقترب من قداسة وقوّة الدين المشارِك لها في الموروث والماضي والتراث، وهذا جعل تغيير هذه الأساليب الإبداعية أو تغيير التلقي لها، أمراً صعباً؛ لأنَّ التغيير في الأدب يمثّل الحداثة التي ليست تقليعة أو فلتة، بل تأريخاً حضارياً (سياسي أو اجتماعي) وثقافياً (فلسفي وإبداعي)[1] ؛ لأنَّ الأدب صار جزءاً مهماً من المنظومة الحضارية العربية، والخروج على قيمه الموروثة، هو خروج على المنظومة الحضارية ومصاحباتها في السياسة والمجتمع .

واذا ما أُريد للعربي من مبدعٍ ومتلقٍ، أنْ يتخطّى الأشكال الأدبية التقليدية، فأنَّ عليه أنَّ يُغيّر الكثير من المفهومات التي استقرت عنده .

ومما استقر لديه، أنْ الشعرَ هو الكلام الموزون المقفّى، الذي يُكتب في إطارٍ موسيقي اصطُلح عليه بالعروض، الذي رصد له الخليل(ت170هـ) خمسة عشر وزناً، سمّى كلَ وزن منها بحراً، ثم زاد عليها الأخفش الأوسط (ت215هـ) آخر، فصارت ستة عشر بحراً، وإلى جانب الوزن جاءت القافية، وهي العمود الآخر للشكل الشعري، الشكل الذي تحرّك فيه الشعر العربي منذ كان، الذي اكتسب رسوخاً تاريخياً لامتداده في اعماق الزمن، وأنَّ قيمته النهائية لا يحددها هذا القدم وحده، وإنّما يحددها كذلك – وعلى وفق التصور العربي - اقتدار هذا الشعر اقتداراً فذّاً على التعبير الفني البليغ عن كلِّ المراحل التاريخية، وقيادته النابغة للوجدان العربي طيلة هذه القرون .

ومن المفهومات كذلك، التي ينبغي للعربي إذا ما أراد تجديد أدبه أنْ يتجاوزها، هي فهمه لعلاقة الأدب بالدين أو علاقة الأدب بالمقدّس. فالعربي يَعِدُّ التراث الشعري

---

1 - ينظر: الصمت – الحداثة ، عزلة النص وهرطقة التنظير، الحداثة الاخرى، احمد المديني، مجلة كتابات معاصرة ، عدد (18) ، حزيران 1993، مجلد (5)، 51 .

القديم ثابتاً وراسخاً ومقدَّساً، شأنه في ذلك شأن اللغة التي تنقله، ويصرُّ على أنْ يبقى الشعرُ قائماً على التقليد، لاعتقاده أنَّ هذا التقليد يحفظ استمرار الثقافة، ويوحِّد بين الماضي والحاضر، وهذه الثقافة التي يعنيها العربي هي ثقافة دينية، وكل ثقافة دينية هي بطبيعتها دائرية؛ أنَّ ذروة التقدم فيها طقس العودة الدائمة الى الماضي[1]، وهذه حالة يدخل فيها الأدب الماضي في حالة من القداسة والكمال، وبالتالي حالة الدين بارتباطه بالتراث الذي يحفظ الشخصية ويجددها، وجميع محاولات التجديد أو التحديث لهذا الأدب، تُقرأ على أنّها محاولة لاختراق هذا الموروث المقدّس وتغييره أو طمسه وبالتالي طمس هذه الثقافة الخاصة .

ومن المفهومات كذلك، مفهوم العربي للحرية، وعلاقة هذه الحرية بالإبداع الأدبي، وهذا مرتبط بمفهوم الماضي ايضاً، فالحرية كلمة تستعمل في الأدب الديني الإسلامي، من ناحية علاقتها بقضية الجبر والاختيار وحرية الإنسان[2]، لكنّها كلمة لم ترتبط بمفهوم حرية الكتابة أو الأدب، ولا بمفهوم علاقة الإنسان بالمجتمع والسلطة إلّا بعد زمنٍ متأخرٍ في القرن التاسع عشر[3]. فقضية التحرر في الكتابة وانتاج أدب جديد، كانت بعيدة عن فكر العربي آنذاك؛ لأنّها تكلفه تمرداً على الذهنية العربية القائمة، وتطلب منه تجاوزَ المضمون الايديولوجي التقليدي، الذي تحمله الاشكال التقليدية القائمة.

ومنها ايضاً فهم العربي لعلاقة المبدع بالإبداع أو بالأدب، ((فإنَّ اللغة الشعرية دائماً تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة، وعلاقة اللغة بالواقع، وتجلو بطرق جديدة

---

1 – ينظر: زمن الشعر ، 172، 173 .

2 – الفكر العربي في مائة سنة، مؤتمر هيئة الدراسات العربية، نشر الجامعة الامريكية، مطابع الدار الشرقية، بيروت، 1966، بحث (الفكر العربي في النصف الاول من القرن التاسع عشر) ، نقولا زيادة ، 14 ، نقلا عن : تطور الفكر النقدي الادبي في العراق ، بتول قاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 1 ، 2004 ، 141 .

3 – ينظر: المصدر نفسه ، 14 .

التأليف الداخلي للعلاقة اللغوية وتكشف امكانيات جديدة لاستخدامها))[1] ، لكنَّ العربي ينظر الى اللغة الشعرية بوصفها لغةً ثابتةً مستقلةً كاملة، ورثها عن سلفه، يشتغل بها ثم يورثها إلى خلفه، فهي ليست من خلقه هو، وليس له الحق بتجديدها، أو استعمالها على نحو جديد يختلف عن النحو السالف السائد، وهذه النظرة إلى اللغة الأدبية، جعلت من هذه اللغة قوالب ثابتة متصلبة .

ومن المشكلات الفكرية التي عانى منها العربي: قضية الآخر وعلاقة العربي به ، وفيها جانبان: الأول يتمثل في علاقة العربي بالآخر المستعمر، ومنه علاقته بالدولة العثمانية، ويتمثل الجانب الثاني في علاقته بالآخر الكاتب، أو بالأدب الآخر، أو الثقافة الاخرى، وفي الجانبين اشكالات عدّة، فقد حاولت الدولة العثمانية جاهدة قطع الصلات الثقافية والمعرفية بين العربي والعالم الآخر، أو العالم الغربي على الأقل. مستعملة لهذا القطع وسيلة فاعلة جداً في فكر العربي، وهي ربط قضية الغرب بالجانب الديني لهذا العربي، بأنْ صورت الغربي بصورة الكافر أو الملحد أو المختلف دينياً. فكان من نتيجة هذا الربط أنْ صار العربي يخاف الغرب ويبتعد عنه، ليحمي عقيدته من التسمم بأفكاره[2]. وقد ساعد على تعزيز هذا التوجيه الفكري من قبل الدولة العثمانية، المشاركة الدينية بين العرب والعثمانيين واختلاف هؤلاء مع الغرب في الدين، وما كان مستقراً عند العرب من أنّ السلاطين العثمانيين المسلمين محقّين في عداء ومحاربة الفكر الغربي عموماً، وقد ساعد على كل هذا ايضاً نظرية السلطة في الحكم آنذاك، وهي نظرية التفويض الالهي، فالسلطان مفوّض من الله، وهو خليفته على الأرض، والسلطة تستمد مقوماتها من مشيئته، ويتم اختيارها بعنايته وبتوجيهه[3]. ونتيجة لذلك ظلَّ

---

1 – شعرية الحداثة، عبد العزيز ابراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008 ، 11 ، والحديث لموكا روسفكي .

2 – ينظر: تطور الفكر الحديث في العراق ، يوسف عزّ الدين ، مطبعة أسعد ، 1983 ، 14.

3 – ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان، منشورات وزارة الاعلام، العراق، 1975، 29 .

الفكرُ العربي منقطعاً عن الفكر الآخر، أو الفكر الغربي، ولم يشترك بالتحولات الفكرية الكبيرة التي ساعدت على تقدّم غيره من الشعوب .

أمّا علاقة العربي بالآخر الكاتب الغربي، فكانت تتأثر بمشكلة مهمة، وهي امكانية امتلاك العربي للغة الآخر، وهذه الامكانية لم تكن متوافرة للكثيرين مما جعل عملية الترجمة تقل وتتأخر في الظهور، فقد شاعت أولاً وخلال القرن التاسع عشر الترجمة الدينية، على يد مجموعة من الادباء، وفيها تمت ترجمة الكتاب المقدّس، لكن الترجمة الأدبية اتخذت مظهراً خاصاً، عُرّف بالتعريب، الذي له دلالة خاصة في هذا المجال[1]، وهي متأخرة الى زمن الطهطاوي، الذي تبوأ مكانة مهمة واساسية عندما عُهد اليه بتأسيس أول مؤسسة رسمية في الترجمة، وهي مدرسة الألسن عام 1836م، ليُسهم بعدها في موضوع التداخل الثقافي الحديث بين الثقافتين العربية والغربية[2]، وهذا التاريخ متأخر، إذا ما اريد له أنْ يؤثر كثيراً في المشاركة الفكرية بين العرب والغرب، ومن اللافت للنظر، أنَّ الكثرة من الأدباء العرب لم يمتلكوا لغة أجنبية، تمكّنهم من الوقوف المباشر على الأدب الغربي والانفتاح عليه، وتنقل الكاتبة بتول قاسم كلاماً للرصافي الشاعر، يذكر فيه أنّه لا يعرف لغة أجنبية، يقول: ((وأنا وإنْ كنت لم اطلع على الشعر الفرنجي لعدم معرفتي لغة اجنبية، فقد اطلعت على المتفرنجين من الشعراء الأتراك الذين قلّدوا شعراء الافرنج تقليداً مطلقاً ومشوا في اشعارهم على اثارهم))[3]. وكذلك تنقل للزهاوي أنّه لا يعرف لغة غربية، يقول: ((أنا لا أعرف لغة غربية لأعرف أي الشعراء أو الكتّاب في الغرب هو الأكبر))[4]، ان

---

1 – السردية العربية الحديثة ، 119 .

2 – ينظر: المصدر نفسه ، 21 .

3 – حديث الرصافي، مجلة الحرية، العدد (1) ، السنة (2) ، 1925 ، ص15 ، نقلاً عن : تطور الفكر النقدي الادبي في العراق ، 194 .

4 – الزهاوي، دراسات ونصوص، جمع واعداد: عبد الحميد الرشودي، مكتبة الحياة، بيروت، 1966، 31 ، نقلاً عن : تطور الفكر النقدي الأدبي في العراق، 194 .

جميع هذه المشكلات جعلت عناصر الثبات في الأدب العربي تدوم وتستقر، وجعلت من محاولات التجديد والتغيير تصعب وتتأخر، لاسيما وانَّ مشكلات الثبات والتجديد هذه تسود في مجتمع عربي يعيش حالة من الركود الثقافي والاقتصادي والاجتماعي – اقصد مرحلة عصر الانحطاط – فهو مجتمع يقبع تحت فقر شديد في تقسيمات شبه ادارية وسياسية، مطبوع بالطابع الاقطاعي والقَبَلي، تسوده الرشوة والفساد، فلم يكن حال المثقف العربي فيه بأفضل من حال عامة الناس .

وقد زاد من صعوبة تحريك المياه ومحاولة رفد هذا المجتمع العربي بالثقافة، التي تمكّن ابناءه من اكتشاف تأخرهم، والعمل على تصحيح ما لهم، هو أنّ المؤسسات التعليمية في البلاد العربية، كانت مؤسسات تقليدية، فيها امتداد للمدارس العربية في العصور الوسطى الاسلامية، تقوم على التعليم الديني، وتخلو الدراسة فيها من العلوم العملية، ومن مشكلات التعليم العربي آنذاك، هي ((تأصيل المدرسة في الماضوية (...) مما يجعل تأثيرها (كجهاز) أيدلوجي في الثقافة العربية الراهنة لا يُطيل امد الثقافة الماضوية وحسب، وإنَّما يجعلها ايضاً في مستوى القانون الطبيعي))[1]. وهذه التقليدية في النظام التعليمي، واستعمال الأساليب القديمة جعلت ((ثمار التعليم في قبول الأدب الجديد، لم تظهر للعيان بصورة واضحة، يمكن وصفها وملامستها في قرابة نهاية القرن التاسع عشر))[2]، جميع هذه الظروف والمشكلات التي عاشها العربي في مرحلة الانحطاط وهي العصور المظلمة، انتجت ادباً يقوم على التقليدية واتباع الأساليب في فصل واضح للأنواع الأدبية .

وثمة قضية مهمة لابد من الوقوف عليها، هي قضية التحديث على وفق هذا الثبات في الفكر الأدبي العربي، وعلى وفق هذه الحال التي يعيشها العربي ومحاولة تحديث هذا الأدب وتجديده، واخراجه من حاله الثابت، وفي هذه القضية جانبان،

---

1 – زمن الشعر، 22 .

2 – السردية العربية الحديثة ، 42 .

يتعلق الأول بفهم العربي للحداثة والتحديث، يتعلق الآخر بنوعية وبمستوى الحداثة التي شهدها تأريخ الأدب العربي قبل مراحله التي تسبق عصر الانحطاط الأدبي، فمصطلح الحداثة لم يأخذ فاعلية واضحة في حقول الأدب والنقد والفكر، بل هو مصطلح مستقر في حقل الدين، اقترن بالخروج والمروق عن الدين ومفارقة السنة وابتداع شيءٍ جديد، فالمُحْدَث الحَديث هو الجديد من الأشياء، والحَدَثْ هو الأمرُ المنكر، الذي ليس معتاداً ولا معروفاً، ومحدَثات الامور، هي((ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء كان السلف الصالح على غيرها(...) وهي مالم يكن معروفاً في كتاب ولا سنة ولا اجماع))[1] ، وهو مفهوم يدل على قرب عهد الناس بالكفر والخروج منه، والدخول في الاسلام، وكذلك عدم تمكّن الدين من قلوبهم[2]، وهذا الفهم الخاص للتحديث او الحداثة، والذي ظلّ يدور في حدود الدين والعقيدة، يحمل حساسية معينة، أو دلالة سالبة معينة، فهي دلالة الخروج أو خرق المستقر المعروف، وهذا فيه حرج، لا سيما إذا ما كان هذا الخروج في منظومة مهمة تشكّل جزءاً مهماً من الثقافة العربية، وهي منظومة الأدب، هذا الأدب الذي ينتمي إلى التراث والثقافة العربية الجوهرية، فالعربي لا يريد أنْ يكون خارجاً محدِثاً في الأدب؛ لأنَّه لا يريد أنْ يكون خارجاً على التراث، وبالتالي في المقدّس، ولا يأتي بشيءٍ لم يكن موجوداً، وهذا أحد معاني الحداثة في اللغة[3]، وهو المعنى الذي لم يستعمله العرب في حقلي الشعر والنقد، إلّا في زمن متأخر في العصر الحديث[4]. والأمر الآخر، الذي جعل الإبداع العربي لا

1 – لسان العرب، العلامة ابن منظور، دار احياء التراث العربي ،بيروت ، ط3 ، د ت، الجزء الثالث ، مادة (حدث)،75.

2 – ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

3 – ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، مجموعة من الباحثين المستشرقين، مكتبة بريل، 1936، 240، 241. والمنجد في اللغة والاعلام، دار المشرق بيروت، ط 39، 2003 ، 121 .

4 – الحداثة في الشعر العربي، ادونيس أنموذجاً، سعيد بن زرقة، ابحاث للترجمة والنشر، بيروت، ط1 ، 2004، 24.

يتكئ على إرث جيد من تجارب وحالات التغيير والتجديد في الانتاج الأدبي، هو ما وصلت اليه المحاولات القديمة للتجديد من نتيجة، فالإرث العربي الإبداعي – الشعر على الأقل – لم يشهد حالات كسر للقوالب المعروفة، وما قام به بشّار وأبو نؤاس وأبو تمّام في مطلع العصر العباسي، ((لم يكن خروجاً بمعنى الكلمة))[1]، فهؤلاء التزموا القافية الموحدة والبحور ووحدة البيت، وكل ما فعلوه هو تغيير يلفت النظر قليلاً في الالفاظ والمعاني، قابله التلقي العربي بالاستهجان والاستغراب والاتهام بالخروج على عمود الشعر العربي، وإذا به يستحيل ذكرى في القرن الخامس أو تاريخاً فقط، وذاب أبو تمّام في مجموع الشعر العربي وكأنه – وبغير كأنه – شاعر عمودي[2]، وللتلقي العربي الأثر الأكبر في تقييد محاولات التجديد وارجاعها الى النهر العام، فالشعر بقربه من السلطة آنذاك، وتأثر هذه الأخيرة بالنزعة القومية والماضوية، لم يستطع أنْ يفلت من أسار التقليد والكتابة على خطوات الماضين .

1 – نحو الشعر الحر ، علي جواد الطاهر ، المكتبة العصرية ، بغداد ، 1997 ، 10 .

2 – ينظر : المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.

المبحث الثاني

عصر النهضة

1- عصر النهضة ... وهمُ الحداثة:

إنَّ التمرد على الذهنية التقليدية في الكتابة، في أقصى ما تتيحه التجربة الشعرية من دون أي نوع من أنواع الخضوع للتقليد، وتخطي المفهوم القديم للشعر، بما فيه من قيم الثبات واشكاله، من معناه (كلام موزون مقفّى) إلى تخطي الثقافة الفنية النقدية التي نشأت حول هذا المفهوم، هي من أهم الأسس التي ينبغي للحركة الجديدة في الشعر العربي الانطلاق منها، إذا ما أرادت للتغيير والتجديد أنْ يكون جذرياً وحقيقياً، فالتجديد لا يتمُّ بالعودة إلى التقليد أو بالتلاؤم مع اشكاله الشعرية القديمة[1].

سوف نجعل هذا الفهم للتجديد الشعري معياراً لفحص مستوى التجديد في مرحلة (عصر النهضة)، للوصول الى رصد للمحاولات الأولى وعمق هذه المحاولات، تلك المرحلة التي يرى البعض أنّها تبدأ مع دخول نابليون مصر (1798-1805)[2]، وقد شهدت هذه المرحلة، لا سيما في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تحولات مهمة على مستوى الثقافة العربية، منها ظهور مجموعة مهمّة من الشعراء العرب، على رأسهم البارودي، الذي برز في الثلث الأخير من هذا القرن، وكان طابع الانتاج الشعري فيها يقوم على معنى العودة إلى حيوية الشعر العربي في أصالة الشعر مستوحياً التراث الأصيل، والعباسي منه خاصة، ومستوحياً الحياة المعاصرة في اغراضه[3]، وتشمل هذه المرحلة من الشعراء - فضلاً عن البارودي - شوقياً وحافظاً

---

1 - ينظر: زمن الشعر، 174.

2 - ينظر: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب، ج3(صدمة الحداثة)، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، 35.

3 - ينظر: نحو الشعر الحر، 11.

وصبرياً والزهاوي والرصافي والشبيبي وبدوي الجبل وعمر أبا ريشة والياس أبا شبكة وبشارة الخوري[1]، وقد حاول البارودي العودة الى الشعرية العربية المشرقة في العصور الماضية، وقاد في اتجاهه هذا مدرسة الإحياء، التي ترى في التجديد أنْ يقوم هذا العصر على عودة الديباجة والصناعة الشعرية العربية القديمة، في جزالة اللفظ وقوة الموسيقى العالية والتقليدية في التصوير، وقد عُرِّفَ شعراء هذا الاتجاه بالمحافظين؛ لأنَّهم ((استطاعوا أنْ يحافظوا على الصياغة وعلى الشكل الهيكلي للقصيدة العربية كما هي في عصور ازدهارها))[2]، ثم جاء شوقي بعد البارودي في أواخر القرن التاسع عشر، وعمل على ترسيخ حركة النهضة هذه على تكريس الصلة بين الشعر العربي الحديث، وجذوره في الشعر العربي القديم، في محاولة إعادة ما فقده الشعر العربي الحديث من قوة التوهج والحيوية، وهما أهم صفات الشعر[3]، وقد شملت هذه المرحلة جهود شعراء كبار ساروا على المنوال ذاته في استلهام التراث الشعري والعودة إليه، منهم الرصافي والزهاوي وحافظ ابراهيم الذي كان يشبه البارودي في مذهبه الشعري، في استلهامه التراث شكلاً ومضموناً[4] .

لقد انطلق شعراء مرحلة الاحياء أو النهضة العرب، أو الشعراء المحافظون من فهم للتجديد الشعري، يقوم على إحياء الشعر في تراثه وتقليد طرائق ادائه القديمة الثابتة، لإعادة الروح له، لكنَّهم استعملوا أحياناً الابتكار في الموضوعات، مع الانحياز التام للشكل القديم، ومحاكاة لغته وبنائه، وهذا الفهم للتجديد لا يتناسب مع الفهم الحديث له، فالتجديد في الشعر ينطلق أولاً من مغادرة الأساليب القديمة، بما تحمل من دلالات ايديولوجية وثقافية، والسماح بالتنوع ما شاءت التجربة والموهبة أنْ يتنوع

---

1 – ينظر: نحو الشعر الحر ، 11 .

2 – الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط5، 1961 ، 47 .

3 – ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ، 2001 ، 73، 75 .

4 – ينظر: الأدب العربي المعاصر في مصر ، 47–107 .

الشعر، والرفض للواقع الإبداعي، والانقطاع عن مرحلة إبداعية تمثّل الماضي والإرتباط بالمرحلة الحاضرة، والعناية بالخصوصية والتفرد، والبحث عن مزايا، فنحن عندما نقول في البارودي: أنّه ((أول المجددين في الشعر العربي الحديث))[1]، وأنَّ البارودي هو رائد الشعر الحديث[2]، ينبغي لنا أنْ نجد عند البارودي مفهوماً جديداً للشعر، وطريقة جديدة في الكتابة، لا أنْ نجد شاعراً ينتمي إلى شعراء واصلوا مسيرة التقليد ذاتها، متبنياً حتى أسماء المواضع والشخصيات الواردة في الأعمال الشعرية السابقة[3].

لقد رزح انتاج ((شعراء " النهضة " تحت وطأة الموروث إلى درجة انسحاق الحس البصري ذاته، فالوردة اصبحت نخلة والبندقية حساماً، والروضة مهمها، والمدينة مضارب خيام، ومن هنا ينبع هذا القاموس الشعري الذي ينتمي إلى عالم لم يكن عالمهم، إنَّ الماضي لم يكن يفرض نفسه على مستوى المخيلة والوعي فحسب، وإنّما ظلَّ يواصل الهيمنة إذا صح التعبير على مادة العمل الشعري))[4].

فالوزن والقافية والغواني والطرب، جميعها مفردات لمفهوم الشعر القديم، الذي يجعلنا لا نستطيع أنْ نقولَ إنَّ مدرسة البارودي قد فجَّرَت أي طاقة روحية أو فكرية في التراث الشعري العربي، وإنّها قد أعادت النبض لهذا التراث في نفوس الناس ... وقد اقتصرت مهمتها على استيحاء هذا التراث وإعادته – بكل مشخصاته الفنية – إلى قارئ العصر[5]. وعندما نقول في البارودي أنَّه صاحب الفضل الأول في تجديد أُسلوب الشعر

---

1 – تقليد وتجديد، طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1978، 83 .

2 – ينظر: البارودي رائد الشعر الحديث، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1964، 46، 96.

3 – ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، 126 .

4 – المصدر نفسه، 126، 127 .

5 – ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،عزّ الدين اسماعيل، دار العـودة، بيروت، 2007، 24،23.

وإنقاذه من الصناعة، والتكلّف العقيم، وردّه إلى صدق الفطرة وسلامة التعبير[1]، فإنّنا نجعل هذا الإنجاز لهذا الشاعر هو النهضة الحقيقية، في حين إنَّ مفهوم النهضة يرتبط ارتباطاً جذرياً بمفهوم التغيير، والانتقال من وضع سابق أو ماضٍ إلى وضع حاضر مغاير، وضع جديد متقدم نوعياً في حركته العامة، على الوضع الماضي، لذلك لا يصحّ أنْ يكون في مفهوم النهضة، ما يمكن أنْ يشير إلى التقليد أو الإحياء؛ لأنَّ فيهما تراجعاً ، أي تبنيا لأشكال حياتيّةٍ ، ثقافية ، نشأت في عصرٍ مضى[2] ، هذا على الرغم من كوننا نرصد لدى بعض الشعراء في هذه المرحلة، إنَّهم عملوا على تناول موضوعات أكثر جدَّة في الحياة العربية، عبَّروا عنها بطريقة الأداء الأكثر قدماً، ومن هنا وفَّروا في شعرهم مادة للباحث مهمة للتأمل في التوفيقية، التي يمارسها الشاعر المأخوذ بالأنموذج التعبيري الماضي، وبالواقع المتغيّر في آنٍ واحدٍ، كما فعل ذلك الرصافي مثلاً[3].

لقد أدى تمسّك شعراء النهضة، أو الإحياء العرب بالأنموذج، إلى أنْ يكون الشعر صدى يردد الأصوات القديمة وإلى انعدام ذاتيته والنتيجة أنَّ جهد شعراء مثل البارودي والزهاوي والرصافي وشوقي وحافظ وغيرهم من شعراء الإحياء لم يحقق أيّة إضافة، من الناحية الفنية، وإنَّما كان نَظْماً خالصاً للأفكار السائدة العامة، بحيث لا يمكن التمييز بين شاعر وشاعر، استناداً إلى نظرته الخاصة أو رؤياه للعالم، وبحيث أصبح الشعراء بلا هوية فنية [4]جديدة، بل هو تقليد فحسب.

---

1 – ينظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عباس محمود العقاد، دار الهلال، مصر، 1972، 22 .

2 – ينظر: الثابت والمتحول ، ج 3 (صدمة الحداثة)، 56 .

3 – ينظر: الثابت والمتحول ، ج 3 (صدمة الحداثة)، 70 .

4 – ينظر: المصدر نفسه ، 76 .

2- عصر النهضة، الأنواع الأدبية تجاور لا تداخل.

لقد أثار الدكتور لؤي خليل علي [1] تساؤلات مهمة، وصفها بالمنطقية، تتعلق بحدود تداخل الأنواع الأدبية فيما بينها، وما هي المساحة المتاحة لهذا التداخل أو الافتراق؟ وما الذي يضمن ألّا يصل الافتراق حداً يؤدي إلى تحول النص عن نوعه ؟ أو إلى امتداد النص نحو نوع آخر؟ فتكون النتيجة اجتماع نوعين في نص واحد . وقد اقترح الدكتور لؤي خليل علي[2]، أشكالاً ثلاثة للتداخل: أمّا الشكل الأول فهو ما تفرضه طبيعة الأدب، وهو غير مقصود من قبل منتج النص، لأَنَّهُ محكوم بالآليات الداخلية للعائلة النصية الأدبية، وهذا الشكل يمكن رصده في كلِّ النصوص الأدبية أيّا كان انتماؤها النوعي، وفي هذا الشكل يبقى النص محتفظاً بخصوصيته النوعية وعنصره النوعي المهيمن، فالقصة التي تعنى بالمسرحية تبقى قصّة. وأمّا الشكل الثاني من التداخل فيقوم على القصدية المسبقة للمؤلف، ويبقى فيه العنصر المهيمن قائماً، والغاية منه إضفاء روح الجدّة على النص، ويخرج فيه المنتج ليعود إليه، حريصاً على نوع النص من دون التشجيع في التداخل الذي يفقد النص نوعه .

وأمّا الشكل الثالث من أشكال التداخل، فهو الانقلاب على مبدأ النوع الأدبي، وحالة من تمييع النظام، غايته الوصول إلى نصٍ جديدٍ بلا هوية، وهو شكل قصدي في الغالب.

أمّا الدكتور لؤي حمزة عباس[3] فقد استعمل مصطلحاً نقدياً في اشتغاله على تداخل الفنون في القصة القصيرة ، هذا المصطلح هو التجاور بين الفنون وعده محصلة التأمل النظري لهذه القضية إذ يحافظ فيه كل نوع من الأنواع الأدبية وغير الأدبية على

---

1 – ينظر: نص السيولة والصلابة ، دراسة في تداخل الأنواع ، لؤي خليل علي، ابحاث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الاردن، 2008، المجلد الثاني، 161 .

2 – ينظر: المصدر نفسه ، 161، 162 .

3 – ينظر: تداخل الفنون في القصة العربية القصيرة في العراق، لؤي حمزة عباس، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة البصرة ، 1996 ، 2 .

سماته الخاصة دون الامتزاج بسمات أنواع أو فنون أُخرى ، بينما عدّ التداخل قيمة مضاعفة تعتمدها الفنون في محاولة الارتقاء بطاقاتها ، وتجديد قدرتها على استجلاء إمكانية التلاحم تبعاً لما يقترحه العصر من سبل لاختيار حدودها، والوقوف على قيمتها الفاعلة .

إنَّ استعمال الدكتور لؤي حمزة لهذا المصطلح، يفهم منه أنَّ البنية التي يكون فيها النص الأدبي، مكوّنة من تقارب نوعين أو بين نوع أدبي ونوع فني غير أدبي، مع محافظة النوعين أو الفنين على جميع سماتهما الجمالية وخصائصهما النوعية، من العنصر المهيمن إلى العناصر البنائية الاخرى إلى العناصر الجمالية غير الثابتة .

إنَّ ثمَّة فارقاً بين تداخل الأنواع الأدبية وتجاورها، فالتداخل يقوم على جذب عناصر أو آليات أو تقنيات أو خصائص النوع الآخر واستثمار طاقتها الشعرية في النوع الجاذب، أمّا التجاور فهو أقربُ إلى مفهوم التناص منه إلى التداخل؛ لأنَّهُ يكون باستثمار نوعٍ أو فنٍ كاملٍ في النصِ القائمِ على بنيةِ التجاور، وكلا النوعين أو الفنين يحتفظان بجميع خصائصهما النوعية، ويمكن فصل الأنواع في بنيةِ التجاور، ولا يمكن فصلها في بنية التداخل، وفي التداخل نتحدث على انتقال عناصر نوعية، لا انتقال أنواع كاملة كما يحدث في التجاور، فتداخل النصوص غير تداخل الأنواع .

هذه المقدمة نضعها لتكشف مدى اقتراب الأنواع الأدبية من بعضها في عصر النهضة، ومدى تجاوز الكتابة العربية في هذا العصر لقضية الفصل بين الأنواع الأدبية، والسماح باقتراب النثر من الشعر .

وظاهرة تداخل الأنواع الأدبية هذه كانت واضحة في النقد العربي القديم، لكن ليس بالمفهوم الحديث للتداخل، وإنَّما كانت بمعنى التجاور في الأنواع الأدبية، ففي النصف الثاني من القرن الثاني والقرن الثالث الهجريين - عندما شاعت قضية التأليف - برزت هذه الظاهرة، وهي أنْ نجد في نص ما، أو في كتاب كثيراً من الأنواع الأدبية، كما في كُتب السِيَر والمغازي وكتب التراجم وكتب الأدب والاختيارات الشعرية، والمعاجم وكتب التاريخ واللغة والتفسير والأمثال، وفِي نصوص المقامات كذلك، لكن هذا

المزج للأنواع الأدبية أو إيراد الأنواع الأدبية وغير الأدبية مختلفة في هذه الكتب وهذه النصوص، جاء لحاجة ولهدف سردي، وليس تداخل أنواعٍ برؤيةٍ فلسفيةٍ حضارية، وهذا الفعل لا يُعدّ من التداخل وإنَّما من تجاور الانواع الادبية، في المقامات مثلاً تبرز ظاهرة التنازع بين الشعر والنثر، وجاءَ استعمال الشعر من اساليب الخطاب فيها، وكذلك جاء التداخل بين المقامة والخطابة والرسائل واساليب النصح والتحذير، مما جعل هذه المقامات تُمثّل خطاباً وبنيةً لغويةً وخبراً ومضموناً قصصياً، صنع ضرباً من الكتابة النثرية، التي تحمل الكثير من سمات الأجناس البارزة [1]. لكن ظاهرة التداخل هذه كانت لغايات سردية، تبغي إيصال أكبر قدر من المعرفة والمتعة عبر هذه النصوص لا لغاية فلسفية أو رؤية فنية. لهذا نسمّي هذه الظاهرة بالتجاور لا التداخل .

أمّا في مرحلة عصر النهضة، فقد رصد الكثير من الباحثين ظاهرة اقتراب الشعر من النثر، وظهور أساليب كتابية جديدة نتيجة لهذا الاقتراب، منها ظهور المسرحية الشعرية، والنزعة القصصية في الشعر .

لم يشكّل المنحى الدرامي في الشعر العربي القديم ظاهرة واضحة لتداخل الأنواع الأدبية على وفق الفهم الحديث لها؛ لأنّ الشعر العربي أول ما وجِدَ غنائياً، فالعلم بالدراما كان بعيداً عن أذهان جمهرة الشعراء والقراء، لإيمان هؤلاء بأن الشعر يجب أنْ يكون غنائياً، نعم هناك أشكال درامية اتخذت طريقَ القصص الشعري بسرد حادثة أو حوادث مع وصف أو أوصاف من شعور وموقف، لكنَّها لم تتطور لعدم وجود الدوافع إلى إدراك أبعاد الأجناس والأنواع الأدبية المختلفة، فبقيت الأمثلة الشعرية تصف حياة وقصة متكاملة، لكنَّها تتخذ الشعر الغنائي طريقاً لعرضها[2] . فأكثر المعلقات والقصائد الجاهلية لا تخلوا من حادثة يقصها الشاعر، ولكنّها عادة لا

---

1 – ينظر: التداخل في الأجناس الأدبية في المقامات، صالح بن رمضان، مجلة جذور التراث، المجلد 2، العدد4، سبتمبر/ 2000، 101 الى 138 .

2 – ينظر: الاصول الدرامية في الشعر العربي، جلال الخياط، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد،1982، 65 .

تستقطب حدثاً واحداً نامياً بصراع وشخوص وحبكة وحوار[1]. وتبقى هذه الصفة الغنائية مستقرة في الشعر العربي إلى أن جاءَ القرنُ التاسع عشر، وليست المسألة في عدم وجود درامية واضحة في الشعر العربي تعود إلى الغنائية فقط، فالشعر الغنائي حمل جهداً مسرحياً كبيراً في شعر بعض الأُمم الأُخرى، التي لا تختلف بها ترتكز عليه من مفهومات أساسية، إلّا من حيث المقاطع الصوتية ونظام الأوزان، فالمسألة ليست مسألة تخص طبيعة الشعر العربي[2]، وما قيل فيه من أنَّه شعر غنائي منذ الجاهلية، وإنَّما في الأساس الفكري للأدب العربي، الذي يقوم على الفصل التام بين الشعر والنثر أو بين الشعر والقص .

لقد عرف الشعر العربي مسرحاً بشكله الأوربي، في أخريات القرن التاسع عشر على يد مارون النقّاش وأبي خليل القَباني، ثم جاء شوقي فيما بعد، فأدخل فكرة المسرح الغنائي مستفيداً من مشاهداته في فرنسا ودراسته لحوادث التاريخ الكبرى، ولا سيما التاريخ الإسلامي[3] والمصري القديم. ولكن شوقياً وبعده عزيز أباظة وغيرهم، عندما كتبوا مسرحاً شعرياً لم يمثّلوا خطّاً جادّاً في ابتداع المسرح؛ لأنَّها كُتبت بالغنائية في الغالب[4]، وحتى الصراع الذي تضمنته الأحداث التاريخية التي استمدَ هؤلاء الشعراء منها موضوعاتهم ضاع في اندفاع الشعر الغنائي واصبح غرضاً شعرياً اعتيادياً [5]، ولم يختلف ما كتبه اكثر الشعراء الذين نظموا مسرحاً شعريا بالتأثر بشوقي. فالشعراء الذين وجدوا في شعر شوقي المسرحي المثال والأنموذج قد أحرزوا نقاط القوة نفسها،

---

1 – ينظر: المصدر نفسه ، 66 .

2 – ينظر: في المسرح الشعري، عبد الستار جواد، الموسوعة الصغيرة ، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1979، 84.

3 – ينظر : المصدر نفسه ، 86 .

4 – ينظر: الشاعر الحديث مسرحياً ، محسن اطيمش، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977، 216.

5 – ينظر: المصدر نفسه، 218.

وعانوا من نقاط الضعف نفسها، التي عانت منها مسرحيات شوقي في الأكثر الأعم من أعمالهم المسرحية [1]؛ لأنَّ ثمةَ فارقاً كبيراً بين أنْ تَنظم أحداثاً تاريخية بالشعر وأنْ تقدم عملاً دراميًا متكاملاً، فالأول يظلّ شعراً غنائياً يحمل غرضاً شعرياً معيناً، والآخر تداخل للأنواع الأدبية يحمل رؤيةً جديدةً على نحو أكيد، فانَّ شوقياً مثلاً كان في مسرحياته شاعراً غنائياً وليس مؤلفاً دراميًا[2]، ولهذا لا يمكن قراءة الأدب في القرن التاسع عشر على أنَّه أدب يجسد تداخلا وانسجاماً بين الأنواع والفنون فيه، بل بقيَ أدباً مفصول الأنواع الأدبية، وما حاوله الشعراء الذين كتبوا المسرح الشعري عبر الاستفادة من التاريخ الكبير للمسرح الشعري في الأدب الغربي، لم يفلح في إنتاج نوعٍ أدبيٍ جديدٍ يمزج بين الشعرِ والنثر .

1 – ينظر: المسرحية الشعرية في العراق من النشأة حتى عام 1995، عباس عبيد علوي ، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة بغداد، 1998، 77.

2 – ينظر: في المسرح الشعري، 87 .

المبحث الثالث

المؤثرات الجديدة في الفِكر العربي

1- عصر النهضة واللقاء بالغرب.

جاء اللقاء بالغرب في اتجاهين: الأول يتمثّل في الحضور الغربي في البلاد العربية، والآخر في الحضور العربي في البلاد الغربية، وفي الأول نجد هذا الحضور في الحملات والمدارس التبشيرية في الشام، وفي الحملة الفرنسية على مصر، والثاني نجده في الهجرات العربية إلى هناك والبعثات العربية العلمية، فضلاً عن أثر الترجمة في نقل الثقافة والفكر الغربيين إلى البلاد العربية .

إنَّ أول القادمين إلى البلاد العربية في العصر الحديث الآباء اليسوعيين والعازاريين، الذين اختاروا لبنان وسوريا مؤسسين فيها مدارسهم واستمر نشاط اليسوعيين ما ينيف عن القرن، إلى جانب قدوم بعثات أمريكية، اعتنت بدورها، بتنشيط التعليم بالشرق العربي، بإدخال مناهج جديدة، وتكييفها مع الحياة التقليدية العربية المحلية، ثم نقلوا أول مطبعة إلى بيروت عام 1834م، مما أسهم في ترجمات لكتاب الإنجيل القديم إلى العربية[1]، وتخرَّجَ من مدارسهم هذه نخبةٌ من الخريجين، الذين كان لهم أثر كبير في الأدب العربي في العصور اللاحقة، وفي مجالات الثقافة والترجمة والتأليف [2].

1 – ينظر: قراءة جديدة في جدلية النهضة العربية ، سعيد علوش، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986، 50-51 .

2 – ينظر: السردية العربية الحديثة ، 35، 36 .

ولهذه البعثات أثرها الكبير في الثقافة العربية، بسبب من ظروف تخصها، من طول مدَّة التعامل مع المستفيدين منها واشتراكهم مع هذه الثقافة في مشتركات مهمة دينية وثقافية .

أمّا الحملة الفرنسية على مصر، فكان أثرها مختلفاً في الثقافة العربية، فهي على الرغم من كونها تمثّل البذور الأولى الواضحة تاريخياً للاتصال بالغرب، إلّا أنَّ ثمّة عواملَ جعلت من هذه الحملة لا تؤثر كثيراً في الحياة الأدبية والثقافة العربية، إذا ما قيست بأثر البعثات العلمية، والهجرات إلى البلاد العربية. فهناك استعداد سلبي مسبق لدى العرب – لا سيما في مصر – تجاه هذه الحملة [1]، كما إنَّ الطابع العسكري لهذه الحملة وقصر عمرها، وحداثة طريقة التفكير التي يحملها زعماؤها، وجدته على العرب؛ وكونها قد سُبِقَتْ بتأريخٍ طويلٍ من الانقطاع الفكري الكبير بين الثقافتين العربية والغربية، الذي كرّسته الدولة العثمانية بعمق، التي قدمت صورة سالبة للغرب أسستها على قاعدة مهمة في تفكير العرب، جزءٌ منها يقوم على الاختلاف الديني والثقافي؛ الأمر الذي لم يتح لهذه الحملة أنْ تأخذ تأثيراً كبيراً في الثقافة العربية.

ومن مظاهر الحضور أو الأثر الغربي في البلاد العربية، اعتناء المستشرقين بالمؤلفات والآداب العربية القديمة وتقديمها إلى العرب على نحوٍ جديد، فقد حقّقوا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كتباً عربيةً مهمةً، مع ترجمتها ونشرها مثل (ألف ليلة وليلة) و (كليلة ودمنة) و (مقامات الحريري). وهذا العمل لاقى قبولاً من العرب وساعدهم على الانتفاع من تراثهم [2]، مما جعل الأوربيين يملكون قصب السبق في نشر الآثار العربية [3]. وكان لهذا الجهد الأثر الكبير في تحريك المياه، وفي تناول وقراءة العرب لهذه الكُنوز، ولا يُخفى أثر ذلك في الثقافة العربية الحديثة .

---

1 – ينظر: تطور الفكر النقدي الادبي في العراق ، 98 .

2 – ينظر: تاريخ الآداب العربية 1800–1925، لويس شيخو ، بيروت، دار المشرق، 1985 ، 127 .

3 – ينظر: المصدر نفسه ، 91 ، 92 ، 93 .

وتمثّل الحضور الغربي الآخر في البلاد العربية في الترجمة، وكانت أولاً دينيةً، تمّت فيها ترجمة الكتاب المقدّس، ثم صارت أدبية، تُرجِمت فيها روايات يغلب عليها الغرام، وهي قليلة الجدوى[1].

أمّا الحضور العربي في بلاد الغرب فقد جاء على طريقتين:

ألأولى: في البعثات العلمية التي ذهب أفرادها الى البلاد الغربية، والأخرى في الهجرة إلى هذه البلدان، وكان أول البعثات عام 1826م، ومع أول بعثة ذهب الطهطاوي إماماً لا طالباً، وقد أثمرت هذه البعثة نتيجةً كبيرةً قدَّمها وأكدَّها الطهطاوي وهي عدم وجود تعارض بين الموروث العربي والمدنية الحديثة ، فهو يوفّق بين الدين والحضارة[2] . وهذا تطور كبير في التفكير العربي ، إذا ما قيس بالصلابة التي يحملها التصور العربي للموروث والدين وعلاقته بالمدنية الحديثة، وهذه البعثات قدمت افقاً رحباً للقاء بين العرب والغرب جاءت بنتائج كبيرة على مستوى الأدب، تمثلت في مبادئ نقدية جديدة[3] ، منها إنَّ الحياة الجديدة ولدت مشكلات جديدة على الشاعر العربي أنْ يتعامل معها ويشتق موضوعاته منها ويقدّمها بطرائق تعبير جديدة لا أنْ يكرر موضوعات تقليدية موروثة . ومنها أيضاً التأكيد على أنَّ المضمون الجديد ينبغي له تعبير جديد ولا يمكن أنْ يُطرح مضمون جديد بشكل تعبيري قديم ، ومنها كذلك ما يتصل بمفهوم الشعر وما يتصل بالنظرة إلى الشاعر والدعوة إلى أنْ يصدر الشعر عن رؤية أو رسالة ونظرة جديدة للحياة.

لكن الحضور العربي الأهم في بلاد الغرب كان في الهجرة الى هذه البلاد لأنها منحت العرب هناك فرصة أفضل إنهازتْ بطول مدّة البقاء واكتساب المعرفة بأكثر من لغة والإطلاع على تلك الثقافة عن قرب .

---

1 – ينظر: قراءة جديدة في جدلية النهضة العربية ، 56 .

2 – ينظر : الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، 36 .

3 – ينظر : المصدر نفسه ، 40 .

ونحن عندما نستعرض مفردات اللقاء مع الغرب لسنا بصدد العرض التاريخي لها ولكن لرصد أثر هذا اللقاء على الفكر والأدب العربيين، ورصد هذا الأثر في التحولات الثقافية والأدبية المهمة ألتي مرّت بها الحركة الأدبية العربية. وهذا ما سنحاول طرحهُ في الأوراق القابلة إنْ شاءَ اللهُ .

2- جذور الحداثة وبدايات الخلخلة.

أثّرت في موقف العربي من تراثه حالتان، الحالة الأولى عملت فيه سلباً، ولّدها ضعف هذا التراث أو الرصيد الابداعي في المرحلة المجاورة لمرحلته التي يعيشها العربي، وهي مرحلة (الانحطاط) فهو لم يجد إبداعاً رصيناً يتكئ عليه في المرحلة السابقة، ليتعلق به في لغته وصورته، ولم تكن لديه حساسية إيجابية تجاه هذا الأدب في هذه المرحلة السابقة لعصر (النهضة)، فالأدب القوي الرصين يبتعد عنه لأكثر من ثمانية قرون، استقبل بعدها أدباً من مرحلة الانحطاط، جعله ((لا يتقيد بحدود واضحة ، ولم يتجهز لغوياً وتاريخياً بصورة كاملة))[1]، مما ولّد فراغاً كبيراً، ساعد في جعل المجتمع العربي مجتمعاً تواصلياً يتبادل أفراده الأفكار والرَغَبات والحاجات مباشرة، وكان حرّاً في علاقاته؛ لأنَّهُ ((لم يخضع بعد لتنميطٍ ثقافيٍ صارمٍ))[2]، وبالتالي صار المجتمع العربي مجتمعاً يتجاذبه الماضي – الماضي القريب – والحاضر بما فيه من تأثير قوي، وهذا ما أدى به إلى التعرف على ثقافةٍ وقعَ فيها لأول مرّة نوعٌ من التجانس في التلقي ... وبهذا وقع فيها اندماج نسبي، أدّى إلى ظهور وعي جديد بأهمية الكتابة الأدبية بوصفها تمثيلاً رمزياً للحياة والواقع والنفس[3] .

هذا الفراغ الإبداعي ولّد فراغاً كبيراً لدى الملتقي العربي، جعله يتردد في رفض التيارات أو القوى الأخرى غير المنتمية إلى تراثه، ولا سيما أنَّ هذه القوى والتيارات

---

1 – السردية العربية الحديثة ، 85، 86 .

2 – المصدر نفسه ، 85، 86 .

3 – ينظر: المصدر نفسه ،85.

إنمازتْ بالصلابة والاتساق والتناسب مع روح العربي آنذاك، لذلك بانَ أثرُ التيارات الفكرية الغربية جليّاً على المجتمع العربي، ذلك المجتمع الذي صار هو الآخر تتجاذبه قوتان تمثّلان رأيين، أحدهما يقوم على رفض الغربي والانتماء إلى التراث العربي، والآخر يقوم على قبول التيار الغربي والإنتاج ضمن أنساقه، شكّل ألموقف الأول المرحلة الأولى في التعامل مع الفكر الغربي، وهي مرحلة الاستحياء والتردد في القبول من عدمه، ومجلى هذه المرحلة في فكر رفاعة الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، نتلمس عند هذا الجيل من المفكرين العرب رغبتين، إحداهما تستحي من الأخرى، بسبب حداثة الاتصال مع الغرب، فهم من جانب يتعمقون في التراث العربي ويؤمنون به، وبالفكر الاسلامي والعربي، ومن جانب آخر اطلعوا على الفكر الجديد وهو الفكر الغربي، ووجدوا فيه ما يناسب الحياة الجديدة، فهم يقدمون رِجلاً ويؤخرون اخرى، فرفاعة الطهطاوي يقول: ((البلاد الافرنجية قد بلغت اقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية، وما وراء الطبيعة، أصولها وفروعها، ولبعضهم نوع مشاركة في بعض العلوم العربية، وتوصلوا إلى فهم دقائقها وأسرارها))[1]، ويقول ايضاً: ((القانون الذي يمشي عليه الفرنساوية .. فيه أمور كثيرة لا ينكر ذوو العقول إنّها من باب العدل ... وغالب ما فيه ليس في كتاب الله تعالى ولا في سنّة رسوله))[2] ، ويقول كذلك: ((ما يسمونه بالحرية ويرغبون فيه هو عين ما يطلق عليه عندنا العدل والانصاف، وذلك لأنَّ معنى الحكم بالحرية هو إقامة التساوي في الأحكام والقوانين))[3]، لكنَّه في الوقت ذاته يقول: ((غير أنّهم لم يهتدوا الى الطريق المستقيم، ولم يسلكوا سبيل النجاة، ولم يرشدوا إلى دين الحق ومنهج الصدق، كما أنَّ البلاد الاسلامية برعت في العلوم الشرعية والعمل بها، وفي العلوم العقلية))[4]، ويقول ايضاً: ((إنَّ من

---

1 – الاعمال الكاملة، الطهطاوي، دراسة وتحقيق، محمد عماره، بيروت ، 1973 ، ج2 ، 147 .

2 – المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.

3 – الاعمال الكاملة ،146.

4 – المصدر نفسه ، 147 .

عقائدهم القبيحة قولهم أنَّ عقول حكمائهم وطبائعهم أعظم من عقول الأنبياء وأذكى منها، ولهم كثير من العقائد الشنيعة كإنكار بعضهم القدر والقضاء))[1]، ويقول كذلك: ((إنَّ تحسين النواميس الطبيعية لا يعتد به إلّا إذا قرره الشارع))[2]، ويقول: ((فكل رياضة لم تكن بسياسة الشرع لا تثمر العاقبة الحسنى، ولا عِبرة بالنفوس القاصرة، الذين حكّموا عقولهم بما اكتسبوا من الخواطر ألتي ركنوا إليها تحسيناً وتقبيحاً، وظنّوا أنّهم فازوا بالمقصود بتعدي الحدود))[3]، إنَّ فكر الطهطاوي يتيح قراءتين، الأولى تتصوره في أنَّه ((يؤكد عدم التعارض بين الموروث العربي والمدنية الحديثة، فهو يوفّق بين الدين والحضارة، وجميع ما كتبه في هذا الصدد محاولة للإجابة عن هذا السؤال كيف يمكن للمسلم أنْ يتبنى حضارة العالم الاوربي الحديث من دون أنْ يتخلى عن دينه؟))[4]، وهذه قراءة أدونيس، والأخرون يتصورونه فكراً إصلاحياً ((يتحرك منطلقاً من ثوابت الأمة، مقتنعاً بأن الثوابت هي كيان الأمة وروح وجودها وسبل نهوضها واستمرارها، وأنَّها لذلك لم تفقد مسوّغ بقائِها وصلاحية تشييد البناء عليها))[5]، وهذه قراءة عبد الملك بو منجل، هذا على الرغم من كون الطهطاوي تحدَّث على مفردات الحياة أو طريقة الحياة وإنجازات هذه الحياة في الغرب، وقارن هذه الإنجازات الحديثة في الغرب بما توصل له العرب من إنجازات (غير حديثة) على مستوى العبادة والحياة. فأنت تتلمس عند الطهطاوي أنَّه يخضع لقوتين متساويتين الأولى تسحبه إلى التراث والماضي العربي، والأخرى تسحبه إلى الحياة والفكر الجديدين الوافدين من الغرب، ومثل الطهطاوي كان جمال الدين الأفغاني ومحمد عبد الذي

---

1 – المصدر نفسه ، 387 .

2 – المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.

3 – الاعمال الكاملة، 387.

4 – الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، 36 .

5 – جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث ، مساءلة الحداثة ، عبد الملك بو منجل ، عالم الكتب الحديث ، الاردن ، ط1 ، 2010 ، 77 .

يعترف أنَّ في الغرب من العلم والعلماء ما ينفع الإنسان ويصنع الراحة له، لكنَّه يعود ليقول أنَّ في علمه وعلمائه عجز عن اكتشاف طبيعة الإنسان، في إشارة الى أهمية الدين وعلومه ، وبالتالي أهمية الطرح العربي وهو الطرح الروحي، يقول: ((هؤلاء الفلاسفة والعلماء الذين اكتشفوا كثيراً مما يفيد في راحة الانسان وتوفير متعته ، وتعزيز نعمته، أعجزهم أنْ يكتشفوا طبيعة الإنسان، ويعرضونها على الانسان، حتى يعرفها فيعود إليها، هؤلاء الذين صقلوا المعادن حتى كان الحديد اللامع المضيء، أفلا يتيسر لهم أنْ يجلو ذلك الصدأ الذي أغشى الفطرة الانسانية))[1].

في هذه المرحلة من لقاء العرب بالغرب – وهي مرحلة مبكرة في اللقاء – يطغى التردد على قبول المد الغربي ورفضه ، فالطهطاوي من جانب نجده يطلب من تلميذه محمد عثمان جلال أنْ يُترجم المسرح الفرنسي الكلاسيكي باللهجة المصرية الدارجة[2]. يأتي في الوقت ذاته ليقول أنَّه لا يستحسن ما يقتبسه من الغرب إلا مالم يخالف الشريعة المحمدية[3]. وهذه المرحلة الأولى من مراحل التأثر العربي بالفكر الغربي، أمّا المرحلة الثانية لهذا التأثر فتطغى فيها الرغبة الشديدة، بالتأثر بالفكر الغربي وتغيير جميع المفاهيم العربية الاجتماعية والثقافية والادارية، وجعلها تُساير التفكير الغربي، وفي هذه المرحلة يجري التصريح في هذه الدعوات والإعلان عنها، وفي هذه المرحلة تبرز أصواتُ دُعاة لهم أهمية على المستوى الفكري والأدبي، منهم علي عبد الرزاق والطاهر الحداد من تونس، وطه حسين ولطفي السيد وسلامة موسى وزكي نجيب محمود ومحمود أمين العالم، وهؤلاء الدعاة ((استطاعوا على مرّ الأيام أنْ يكسبوا أنصاراً من الشباب والمختارين الذين كانوا يطمعون إلى القوة، ويتوقون إلى النهضة بأوطانهم، ويرون أنَّ من الخير أنْ نستفيد من تجربة الغرب، ونسلك الطريق الذي سلكه في سيره من الهمجية

---

1 – الاعمال الكاملة ، محمد عبده ، دراسة وتحقيق محمد عمارة، بيروت ، 1972 ، 318 .

2 – ينظر: الشعر العربي في المهجر، محمد عبد الغني حسن، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1955، 33.

3 – ينظر: مظاهر من الاتصال الفكري والأدبي بالغرب ، احمد الطويلي ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، 1986 ، 60 .

الى المدينة، ومن وهرة الضعف الى قمة المجد، ولا يرون في ذلك بأساً على الإسلام والمسلمين))[1]، يقول طه حسين معرّفاً بدعوته وبلا تردد: ((أنَّ السبيل واضحة بيّنة مستقيمة ليس فيها عوج ولا التواء، وهي واحدة فذّة ليس فيها تعدد، وهي: انْ نسير سيرة الاوربيين ونسلك طريقهم، لنكون لهم انداداً. ولنكون لهم شركاء في الحضارة))[2]، أمّا علي عبد الرزاق فكان بصدد الدعوة إلى إصلاح نظام الحياة بالكامل، وتقوم فكرته على فصل الدين عن الدولة، ويدعو إلى نظام مدني جديد ويرى أنَّه: ((لم يكن للنبي صلى الله عليه وسلم ملك ولا حكومة وأنَّه لم يقم بتأسيس مملكة ... وكان رسول كإخوانه الخالين من الرسل ، وما كان مَلِكَاً ولا مؤسس دولة ، ولا داعيا إلى مُلك))[3]. ويدعو إلى اتخاذ الأنموذج الغربي وتطبيقه، ومثله زكي نجيب محمود ألذي يقول : ((لا أمل في حياة فكرية معاصرة إلا اذا بترنا التراث بتراً ، وعشنا مع من يعيشون في عصرنا علماً وحضارة ووجهة نظر إلى الإنسان والعالم ، بل إنّي تمنيت عندئذ أنْ نأكل كما يأكلون ونجدّ كما يجدّون ونلعب كما يلعبون ، ونكتب من اليسار إلى اليمين كما يكتبون ، على ظن مني آنئذ أنَّ الحضارة وحدة لا تتجزأ ، فأمّا أنْ تقلبها من أصحابها – وأصحابها اليوم هم أبناء أوربا وأمريكا بلا منازع – وأمّا أنْ نرفضها ، وليس في الامر من خيار ، بحيث ننتقي جانباً كما دعا إلى ذلك الداعون إلى الاعتدال)) [4] . صارت الدعوة واضحة في هذه المرحلة قوية تصرّح بالدخول في الثقافة الغربية والإنتماء لها وتتجاوز الدعوة إلى الإعتدال أو أخذ النافع وترك غير النافع .

---

1 – الاتجاهات الوطنية في الادب المعاصر، محمد محمد حسين ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط 7، 1984 ، ج1 ، 256 .

2 – مستقبل الثقافة في مصر، طه حسين، مطبعة المعارف، القاهرة ، 1938 ، ج1 ، 45 .

3 – الاسلام واصول الحكم، بحث في الخلافة والحكومة في الاسلام ، علي عبد الرازق، القاهرة، 1925، 63–64 .

4 – تجديد الفكر العربي ، زكي نجيب محمود، دار الشروق، بيروت والقاهرة، ط 3، 1974، 13،12.

أمّا على مستوى الأدب فإنَّ المرحلة الأولى مرحلة التردد فيجسدها على مستوى الأدب – ولا نعني المرحلة الزمنية لكن الموقف من التراث أو من الأساليب التقليدية ومدى التحول إلى أسلوب جديد بتأثير الثقافة والأدب الغربيين – خليل مطران ألذي أدرك جمود الشعر المألوف وقال : ((إنَّ خطّة العرب في الشعر لا يجب حتماً أنْ تكون خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا))[1] لهذا فكّر في اسلوب كتابة جديد يتناسب مع هذه الحياة الجديدة ، لكنه لم يخطو خطوات واسعة بهذا الطريق ، لأنه إشترط على نفسه أنْ يكون هذا الأسلوب وطريقة الكتابة هذه ألتي تحمل هذه التصورات الجديدة للحياة الراهنة تكون في القوالب القديمة، يقول: ((ولهذا وجب ان يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا، لا لتصورهم وشعورهم، وان كان مفرغاً في قوالبهم، محتذياً مذاهبهم اللفظية))[2].

وهنا يقف مطران أو يتردد في استعمال قوالب جديدة لتصوراته الجديدة ، لكنه على الرغم من ذلك تقدّم على ما وصل اليه البارودي وشوقي وحافظ والزهاوي والرصافي ، فهؤلاء يحاولون أنْ يملؤوا الشكل القديم بموضوعات حديثة ، لكن مطران حاول أنْ يمزج الشكل القديم بالمعاناة الحياتية الشخصية المعاصرة، وفي الحالة الأولى يحدث نوع من التوازي بين الشكل الموروث والحياة الجديدة، بينما يكون في الحالة الثانية نوع من التداخل بين الشكل الموروث والحياة الجديدة[3]، والفرق بين مطران وموقفه من التراث وبين البارودي وشوقي وحافظ والزهاوي والرصافي، في أنَّ مطران يعيش مع التراث علاقة مشحونة يميل فيها إلى الرفض، ولو جزئياً، لهذا

1 – المجلة المصرية، مجلد 1، ج3 ، تموز/ 1900، 85 ، نقلاً عن : الثابت والمتحول، ج3/ صدمة الحداثة، 94.

2 – المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

3 – ينظر: الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة) ، 96 .

التراث، بينما يعيش هؤلاء الشعراء علاقة قبول كامل للتراث[1]، فهو لم يقبله كلياً ولم يرفضه كلياً، لكن مطران إذا ما قيس موقفه بموقف من أتى بعده من شعراء جماعة الديوان و المهجر وابولو، نجده متردداً متوجساً لا متحرراً مثلهم .

أمّا المرحلة الثانية من مراحل التعامل مع الفكر الغربي، فهي على مستوى الأدب كانت متحررة في علاقتها مع التراث وتصرح بمغادرته وتبني الجديد، على الرغم من كون هذا الجيل من أدباء هذه المرحلة قد فهموا التراث جيداً وتلقوه لزمن غير قصير، فإنَّ هؤلاء قد تخلصوا من حساسية الموقف في الانتماء إلى الفكر الغربي والدعوة اليه في مجال الأدب، يقول سلامة موسى: ((إننا نحتاج الآنَ إلى ما يهيّج قلوبنا ، ويملؤها تفاءلا بالحياة، ولن نجد ذلك إلا بارتباطنا بالغرب، واصطناع ما عند الغربيين من رقص وألحان وموسيقى ... أمّا الشعر العربي، فقد سأمنا قوافيه الرتيبة التي تشبه دقّ الطبول عند السودانيين))[2]، أمّا طه حسين فيقول: ((فليس على شبابنا من الشعراء بأس فيما أرى من أنْ يتحرروا من قيود الوزن والقافية إذا تأخرت أمزجتهم وطبائعهم، لا يطلب اليهم في هذه الحرية، إلّا أنْ يكونوا صادقين غير متكلفين وصادرين عن أنفسهم ... وقد عَرَفت الانسانية شعراً رائعاً خالداً ولم يعرف القافية، لأنها لم تلائم طبعه ولا لغته ولا بيئته))[3]، ليس فقط طه حسين وسلامة موسى، فقد صارت الدعوات متواترة الى تجاوز الاساليب الأدبية القديمة والانتماء إلى الكتابة الجديدة، وجميع هؤلاء الدُعاة يؤمنون بأنَّ أسلوب التقدم الغربي هو الأسلوب الوحيد في الرقي والتطور ، وإنَّ تجربة الغرب يجب أنْ تُحتذى بوصفها تجربة كونية [4] ، لتستقر فيما بعد القناعة بصلاحية الاخذ من الفكر الغربي وتكثر وترتفع الاصوات المنادية بذلك.

---

1 - ينظر: المصدر نفسه ، 97 .

2 - اليوم والغد، سلامة موسى، المطبعة الحديثة ، القاهرة ، 1928 ، 182 .

3 - من أدبنا المعاصر، طه حسين ، دار الآداب، بيروت ، ط 4 ، 1983، 35، 36 .

4 - ينظر: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، 16، 17.

المبحث الرابع

الخلخلة على مستوى الأدب

1- على مستوى المفهومات:

هناك مفهومات جديدة دخلت إلى نظرية الشعر عند الشعراء العرب، في المرحلة التي قويت فيها أواصر اللقاء مع الفكر والأدب الغربيين، وقد طرح شعراء جماعة الديوان وشعراء المهجر وجماعة أبولو مفهومات جديدة، منها العناية بالذاتية، بوصفها عنصراً مهماً من عناصر الإنتاج الأدبي، والدعوة إلى أنْ يُعبّر الشاعر عن ذاته، مما يجعل له شخصية واضحة من خلال شعره[1]. وأهمية هذا المفهوم لا في كونه جديداً أو في عمقه، لكن في كونه مفهوماً قد يسمح بولادة تجارب شخصية متنوعة، لا يسير أصحابها على خطى السابقين، وهذا خروج على التفكير السابق الذي يجعل الإبداع من خلال الأبداع السابق، والكتابة على وفق الكتابة السابقة .

وقد كرّس هذا المفهومَ شعراءُ جماعة الديوان، ولا يخفى ما لهؤلاء من تأثّر كبير بالأدب الغربي، وإعجاب به، لا سيما أنّهم يجدون إنّ الحركة الرومانسية (الغربية) هي الوعاء الذي يحتضن قيمهم وأفكارهم الحديثة، فهم المطّلعون على آداب الغرب عامة، والأدب الانكليزي خاصة [2].

وقد نَظَرَ شعراءُ جماعة الديوان إلى الأدب المعاصر لهم من خلال هذا المفهوم، عندما قرأوا شعر احمد شوقي، فأدخلوه في الصنعة والتقليد الذي لم يقدّم جديداً؛ لأنّه

---

1 – ينظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عباس محمود العقاد، دار الهلال، مصر، 1972، 121، 162، 127 .

2 – ينظر: المصدر نفسه ، 151، 152 .

لا يمتاز بالتجربة الأدبية التي تكشف عن شخصية المبدع[1]، تكشف عن الحياة وتصدر عن تجربته تلك[2].

وجماعة الديوان في نظرهم هذا إنّما يصدرون عن تأثرهم بأدب الألمان والايطاليين والروس والاسبان واليونان،[3] والأهم من ذلك أنّهم على مستوى المفهوم قد توصلوا إلى أهمية وحدة القصيدة الفنية، وهذا تطور على مستوى الفكر الشعري، يقول شكري: ((قيمة البيت في الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة، لأنَّ البيت جزء مكمِل، ولا يصح أنْ يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه في القصيدة، بعيداً عن موضوعها، وقد يكون الإحساس بحلاوة البيت وحسن معناه رهيناً بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة (...) فينبغي أنْ ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد، لا من حيث هي أبيات مستقلة))[4]. مما جعل مفاهيم الشعر في هذه المرحلة تتقدم كثيراً على مستوى النظرية، وصرنا نجد مفهوماً جديداً للشعر تجاوز مفهومهُ كلاماً موزوناً مقفى ، إلى النظر إليه على أنَّهُ النفس في كل حالاتها[5]. أو هو فَنٌّ ذاتي يحاول فيه الشاعر أنْ يرضي نفسه به ويتعلل ويتلهى[6].

وقد تكون هذه المفهومات غير ذات قيمة عالية إذا ما قورنت بمفهومات الشعر الراهنة، لكن قيمة هذه الخطوات في كونها خطوات جريئة في حالة اختراق المنظومة

---

1 – ينظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، 133 . وينظر : ديوان العقاد (يقظة الصباح) ، المكتبة المصرية ، صيدا، بيروت ، د.ت، المقدمة .

2 – ينظر: ديوان عبد الرحمن شكري، توزيع دار المعارف، الاسكندرية، مصر، 1960 ، 5/ 360 ، 373 .

3 – ينظر: الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة) ، 79 .

4 – ديوان عبد الرحمن شكري، 5 / 367،366.

5 – ينظر: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران الى بدر شاكر السياب – دراسة مقارنة ، منيف موسى ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1984، 106، 109 ، والكلام لعبد الرحمن شكري .

6 – ينظر: المصدر نفسه، 109.

الثقافية والفكرية والأدبية منها، التي كانت سائدة ولزمن طويل، وهذا الاختراق لا يأتي إلّا بتغير طريقة تفكير هؤلاء الشعراء، وتغيّر نظرتهم إلى التراث من جهة والحياة الراهنة من جهة اخرى، فشعراء جماعة الديوان طرحوا مفهومات التجديد هذه واخترقوا المنظومة الثقافية السائدة وهم في مصر، ولا يخفى ما لهذا البلد من سِمةٍ في علاقته مع التراث العربي، فهو بلد متمسك بالتراث، ورجال الأزهر فيه بوجه خاص، من أكثر الناس فيه تمسّكاً بالتراث العربي، الذي ارتبط في أذهانهم بتراث الإسلام ارتباطاً وثيقاً[1]. وهذه السِمة لم يكن يعاني منها شعراء المهجر بعدهم؛ لأنَّهم لم يتعرضوا لضغط التراث كثيراً، سواء في بلاد الشام أو في المهاجر بعد ذلك، مما جعلهم متحررين أكثر في تعاملاتهم مع التراث .

إنَّ شعراء الديوان عندما يفهمون اتِّباعَ التراثِ في أساليب الإبداع الشعري تقليداً وآفةً قد قتلت في الادب العربي كل البراعة والصدق[2]، ويدعون إلى فهمٍ جديدٍ للشعر ، فإنَّ الشعر ما عاد لديهم ينحصر في قالب ولا يتقيد بمثال، ومن هنا جاءت دعوتهم إلى التحرر من الوزن والقافية وإلى تنويع الأوزان، وبالتالي جعل هذه الموسيقى الشعرية خاضعة لحالة الشاعر النفسية والشعورية التي يصدر عنها[3]. وإنَّ تأكيدهم على وحدة القصيدة العربية، يُمهّد إلى تجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية، وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه وتقويمه[4]. وهذا انجاز كبير على مستوى الفكر الشعري العربي.

بعد ما قدمه شعراء جماعة الديوان، تقدمت المفهومات الشعرية على يد شعراء المهجر كثيراً، ومعلوم أنَّه في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، هاجرت مجموعة من الشباب العربي اللبناني والسوري إلى امريكا الجنوبية، أمّا لسبب من ظلم

---

1 – ينظر : الشعر العربي في المهجر ، 33 .

2 – ينظر : ديوان المازني ، 1/ المقدمة ، و ، ز .

3 – ينظر : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، 61، 63 .

4 – ينظر : الثابت والمتحول، ج3(صدمة الحداثة) ، 90 .

السلطة العثمانية وبحثاً عن الحرية، وأمّا طلباً للرزق[1]، وثمة خصوصية في علاقة وتعامل هذه الطائفة من الشباب بالثقافة والفكر الغربيين، وهذه الخصوصية جاءت في ثلاثة محاور، الأول في طبيعة العربي المهاجر وطبيعة الدافع الذي جعله يترك وطنه، والضغط الذي تعرّض له من وضع اجتماعي واقتصادي سيء ونقص في الحريات، مما ولدَّ لديه استعداداً خاصاً تجاه البلاد الجديدة والبلاد القديمة، فهم الذين يقولون: ((جئنا المهاجر مستجيرين مسترزقين))[2]، وجدوا في هذه البلاد الحرية في الرزق والفكر، لاسيما أنّهم انشأوا صحفاً ومجلات وروابطَ ثقافيةً وعُصباً. مما جعلهم يقدمون تجاه هذه الثقافة مندفعين، غير خاضعين لما يخضع إليه العربي في مجتمعه من ضغط العادات والتقاليد والتراث، وهذا هو العامل الثاني، وهو يخص بلادهم الأُم، أمّا العامل الثالث، فهو في امكانات هؤلاء الشباب الشخصية، من امتلاكهم لعدد من اللغات الأجنبية[3]، واشتراكهم مع شعوب البلدان الجديدة في بعض جوانب الثقافة المهمة وأوّلها الدين، ونيلهم بعضاً من هذه الثقافة مسبقاً، في المدارس والبعثات التبشيرية في سوريا ولبنان، مما جعل هؤلاء الشباب يغيرون مفهوماتهم في الشعر والأدب والثقافة، مستريحين غير مترددين.

إنَّ المهاجرين عندما وصلوا إلى البلاد الغربية، كانوا يمتلكون شخصية خاصة مثّلت في جزء كبير منها شخصية العربي، ولا سيما في لبنان في القرن التاسع عشر، وهي شخصية الفتى المتمرد والثائر على وضع وطنه الاجتماعي والديني واللغوي، الذي

---

1 – ينظر : ادب المهجر، عيسى الناعوري، دار المعارف، مصر، ط2 ، 1967 . 17 ، والشعر العربي في المهجر ، محمد عبد الغني حسن، محمد عبد الغني حسن، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1955 ، 24 .

2 – الشعر العربي في المهجر ، 24 .

3 – ينظر: التجديد في شعر المهجر، انس داوود ، دار المعارف ، مصر ، 1967 ، 64 .

يسعى إلى تبديل هذا الوضع سعياً حثيثاً[1]، مما جعلهم يندفعون إلى أخذ هذه الثقافة وهذا الفكر الجديد الذي يُغاير فكر وثقافة وطنهم يأخذونه بجميع اتجاهاته، لا سيما أنَّ أصواتهم وقعت على شبيهتها وتنسجم معها في هذه البلاد الجديدة[2]، فكان للشخصية التي جلبها جبران – مثلاً – وهي شخصية رومانسية بفطرته وطبيعته أنْ تتأثر بما جاء به جان جاك روسو[3]، لتظهر معه ومع زملائه المهاجرين الشعراء البدايات الاولى للاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث[4]، ولا يخفى ما لهذا الاتجاه من أثر في نشأة وتطور حركة الحداثة والتجديد في الأدب العربي الحديث .

في هذه المرحلة من مراحل الأدب العربي التي إنمازتْ بنمو الإبداع العربي لدى جماعة المهجر صار الانقطاع عن التراث واضحاً، وصار نبذ التقليد لهذا التراث بما يشتمل عليه من أساليب تقليدية جليّاً، فقد تصورت لهم هذه الأساليب التقليدية بصورة القيد الذي يحول دون الابداع، يقول أمين الريحاني: ((ومن التجديد أنْ يكون بيننا - وإنْ خلا من الشعر – ادباً قريباً من حياتنا الواقعية، له صلة نابضة بأصولنا وعاداتنا، وممثلاً لروحنا الاجتماعية والوطنية))[5]، ويقول ميخائيل نعيمة: ((إنَّ هذه الروح الجديدة التي ترمي إلى الخروج بأدبنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميع الأساليب والمعاني لَحَرِيّة في نظرنا بكل تنشيط ومؤازرة، فهي أصل اليوم وركن الغد، كما إنَّ الروح التي تحاول بكل قواها حصر الأدب واللغة العربية ضمن دائرة تقليد القدماء في المعنى والمبنى هي في عرفنا سوس ينخر آدابنا ولغتنا وإنْ لم

---

1 – ينظر: الشعر العربي في المهجر، (امريكا الشمالية)، احسان عباس ومحمد يوسف النجم، دار صادر، بيروت ، د ت ، 249 .

2 – ينظر: المصدر نفسه ، 250 .

3 – ينظر: المصدر نفسه ، 42 .

4 – ينظر: الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة) ،163.

5 – ادب وفن ، أمين الريحاني ، دار ريحاني ، بيروت ، ط1 ، 1957 ، 56 .

تُقَاوم تؤدي بها إلى حيث لا نهوض ولا تجدد))[1]، جميعهم على هذا التوجه، وجبران يرفض العودة إلى الماضي وينتصر للفكر الجديد الذي (سيهزم) الفكر القديم – التقليد[2].

لقد تغيّر مفهوم الشعر كثيراً عند جماعة المهجر، فصار عند الريحاني ((أمواجاً من الفعل والتصور تولدها الحياة ويدفعها الشعور فتجيء الموجة كبيرة او صغيرة ، هائجة أو هادئة، بحسب ما في الدوافع من فورة الحس والبيان، فاذا جعل للصيغ والأوزان قياسات تتقيد معها الأفكار والعواطف فتجيء غالباً وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام، وهذه بليتنا في تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون في هذه الأيام))[3]، في حين يبتعد جبران خليل جبران كلياً من المفهوم القديم للشعر، ويقول انه يترك الأوزان والقوافي لغيره ويتبنى طريقة أخرى: ((لكم من العروض والتفاعيل والقوافي، وما يحشر فيها من جائز وغير جائز، ولي منها جدول يتسارع في اوراق الخريف التي تسير معه))[4]، في حين يفهم نعيمة الشعر على أنَّه الحياة في بكائها وضحكها وفي نطقها وصمتها[5].

وكلَّما تقدم الزمن بالصلات مع الأدب الغربي ظهرت مفهومات جديدة وطرائق تعبير جديدة، لكن هذا الاتساع بالمفاهيم والرؤى الشعرية يولد شيئا من عدم الدقة في المفهوم وفي داخل الجماعة الشعرية الواحدة أحياناً ، مثلاً جماعة أبولو الجماعة الشعرية التي طرحت نفسها جماعة مجددة لها أثر واضح في الشعر العربي الحديث، جاء هذا الأثر ((عن طريق التحرر الفني والطلاقة البيانية، والاعتزاز بالشخصية الأدبية المستقلة

---

1 – جبران خليل جبران ، ميخائيل نعيمة ، مكتبة صادر ، بيروت ، ط2 ، 1943 ، 177 .

2 – ينظر: المجموعة الكاملة ، جبران خليل جبران ، قدم لها واشرف على تنسيقها: ميخائيل نعيمة ، دار صادر ، بيروت ، 1949، 229، 566 .

3 – ادب وفن ، 45 .

4 – جبران حياً وميتاً ، حبيب مسعود ، دار الريحاني ، بيروت ، ط2 ، 1966 ، 133 .

5 – ينظر: الغربال ، ميخائيل نعيمة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط12 ، 1981 ، 77،76 .

والجرأة على الابتداع مع التمكن من وسائله، لا عن طريق المجاراة للقديم المطروق، والعبودية للروائم المحفوظة، والتقديس للتقاليد المأثورة))[1]، كما قال أبو شادي. تطرح من خلال أفراد جماعتها أكثر من مفهوم جديد للشعر قد يختلف المفهوم من شاعر إلى آخر فيها. أبو شادي مثلاً يربط الشعر بقضايا الخبرة والعرفان، يقول: ((فما الإلهام سوى أثر الخبرة والعرفان والمواهب في الفن، ولا شأن له باعجوبة ملكية أو شيطانية ولا بالوحي المزعوم))[2]، وهذا ربطٌ للشعر بالفكر، يأتي بعده إلياس أبو شبكة ليقول: ((إذا كان الوحي من حالات النفس عند تأثرها المباشر بقدرة خارقة، وشئنا أنْ ننكر هذه الحالة أنكرنا جوهر النفس ذاته، أنكرنا مبدأ الحياة، وأية غضاضة على الشاعر أنْ يكون وسيطاً لهذه القدرة الخارقة ؟ (...) فكيف ننفي الوحي الشعري ما دامت النفس مصدر الشعور))[3]، وهذا استبعاد للفكر وعودة للوحي، ولا أظنُّ أنَّ الحديث على الوحي وعدم الوحي حديث نافع في اشتقاق مفهومات جديدة للشعر.

ومع هذا فإنَّ جماعة أبولو تقدمت على مستوى التجديد خطوات واسعة، لا سيما في انفتاحهم على الأخذ من جميع أنواع التراث المعنوي، وما إدَّخَرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأي ودين، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربيا أو أجنبياً [4]. وكذلك تجديدهم في موسيقى الشعر باستعمال التنويع في القافية والبحور وإنتاجهم اشكالاً جديدة من الكتابة الشعرية في الشعر المنثور والشعر المرسل.

---

1 – جماعة أبولو وأثرها في الشعر العربي، عبد العزيز الدسوقي، جامعة الدول العربية، القـاهرة، ط2، 1971، 315.

2 – الشفق الباكي أحمد زكي أبو شادي، المطبعة السلفيّة، القاهرة ، 1926، 42 .

3 – أفاعي الفردوس ، إلياس أبو شبكة، دار الحضارة، بيروت، ط3، 1962، 149 .

4 – ينظر: الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، 115 .

2- التجديد على مستوى المتحقق النصي :

إنَّ التجديد كان واضحاً على مستوى النظرية أو على مستوى المفهومات في مرحلة الأدب العربي التي واكبت اللقاء بالغرب والتأثر به فكراً وأدباً، لكن هذا التجديد وعلى مستوى الإبداع أو المتحقق النصي كان مختلفاً، فثَمَّة محاولات كبيرة لتجاوز الأساليب الكتابية التقليدية، لكن هذه المحاولات لم يكتب لها الدوام والبقاء، فنحن نتحدث على الشعر المنثور الذي تجاوز الوزن والقافية، ونتحدث على الشعر المرسل الذي كسر طوق القافية، لكنَّ هذه التجارب الكبيرة في الشعر لم تجد الخلود، لأسبابٍ منها قلة موهبة أصاحبها الشعراء وعدم تمكنهم من الشعر ذلك التمكن الذي جاء بعدهم عند السياب مثلاً في الشعر الحر، وعند كتّاب قصيدة النثر، هؤلاء الذين فرضوا بقاء الأشكال الجديدة فرضاً وأقنعوا التأريخ باحترام كتابتهم، هذه الأساليب الكتابية الجديدة ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين واكتسبت أهميتها في جانبين: الأول أنَّها اكدت انفتاح الكتاب العرب على الكتّابة والأدب غير العربيين والتأثر بهما تأثراً واضحاً، والآخر أنَّها اكدت ضيق الكُتّاب العرب بالأساليب الإبداعية التقليدية وميلهم لمغادرتها إلى أساليب جديدة تلبي الرغبة عندهم بالتحرر من كل قيد وجعل الكتابة ممارسة حرة، فقد أحس الشعراء بحاجة ملحة لنوع من التغيير في الشكل القائم للقصيدة العربية وكانت أولى محاولاتهم تتركز على القافية ، ومن هذه المحاولات الشعر المرسل الذي تخلى عن القافية تماماً [1]، وقد كتبه شعراء عرب في مصر والمهاجر وكتبه الزهاوي في العراق، وهو من إنتاج التأثر بالشعر الانكليزي[2]، ومعلوم إنَّ الزهاوي لم يتلقاه مباشرة عن الشعر الانكليزي؛ لأنّه لم يكن يعرف لغته، لكنَّه أخذه عن الدارسين السوريين واللبنانيين ومن الترجمات العربية

1 – ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، 576 .

2 – ينظر: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، س موريه ، ترجمة: سعد مصلوح ، عالم الكتب ، القاهرة، ط1، 1969، 12 .

لشكسبير[1]، وهذا يدلُّ على أنَّ هذه الطريقة في الكتابة كانت معروفة في محيط الزهاوي والشعراء العرب.

وقد مال الشعراء العرب إلى استعمال الكتابة بالشعر المرسل؛ لأنَّهم يجدون في القافية عائقاً في سبيل التعبير عن أفكارهم وعواطفهم تعبيراً حراً، وهي عبءٌ كبيرٌ على كاهلهم، وأنَّهُم يدركون أنَّ الشعرَ المرسل وبالحرية التي منحها للشعراء الفرنسيين مكّن هؤلاء الشعراء من كتابة الشعر الدرامي العظيم والشعر الملحمي والقصصي، وأنَّهم لا يدركون تطور الشعر الأوربي ألّا بتبني هذا الشكل الشعري[2]، فالزهاوي وهو واحد ممّن كتب الشعر المرسل، يقول: ((السبب الأكبر لتأخر الشعر في العربية عنه في(اللغات) الغربية هو القافية، ذلك القيد الثقيل الذي ينوء به الشعر فيرسف مبطئاً في سيره كالماشي في الوحل (...) ولا بد من زواله بالتمام، لعدم فائدته اليوم ولتقييده الشعر، فلا يتقدم حراً كبقية الفنون)) [3].

ولقد وجد هذا الاسلوب الشعري الجديد مشكلتين حالتا دون دوامه أو دون نجاحه، تتمثل الأولى في ضعف النماذج الأولى له، وركاكتها، فما كان رزق الله حسون ولا الزهاوي ولا عبد الرحمن شكري قد كتبوه بالمستوى الذي يجعله البديل للشعر القائم والتقليدي[4]، فهو يمتلك من الضعف والفجاجة التي تتسم بها المحاولات الاولى[5]، ما جعله لم يثبت قدميه في ساحة الشعر، ولا سيما إنَّ أصحاب الشعر المرسل وبالتزامهم بنظام الشطرين لم يأتوا بطريقة تعوض من فقدان الموسيقى المألوفة في نهاية

---

1 - ينظر: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، 30 .

2 - ينظر: المصدر نفسه، 50 .

3 - السياسة الاسبوعية، السنة 2، عدد 78، 1927، 18، نقلاً عن حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، 12 .

4 - ينظر: نحو الشعر الحر، 58 .

5 - ينظر: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، 27 .

البيت الشعري[1]، فقد ظلَّ الشعر العربي يحتفظ بالشكل الأصلي للبيت العربي المفرد، وبالتقسيم على شطرين وانتهاء المعنى(الجملة النحوية) والنمط الوزني بوقفة في نهاية البيت، ووحدة البيت الشعري، لذلك لم يستطع المبدع العربي تجاوز النظام الشعري تجاوزاً حقيقياً، يكون الشعر فيه اسلوباً ذاتياً أو جديداً من أساليب الشكل والموسيقى ويستطيع أنْ يمكّن القارئ من الحكم على قيمته الخاصة مستقلاً عن المدرسة التقليدية[2]، ولسنا نحسّ في تجارب هؤلاء الشعراء الذين كتبوا الشعر المرسل، هذا النبض الوجداني المحتدم سارياً في الوحدة العضوية للقصيدة الواحدة، وإنَّما كل ما هناك خواطر متناثرة[3].

والمشكلة الاخرى التي واجهتها هذه المحاولات للخروج على الأساليب التقليدية، هي طبيعة تلقي العربي لهذه المحاولات، فإنَّ الذاكرة العربية لم تعتد الشعر الخالي من القافية، لا سيما وأنَّها عاشت مع القافية زمناً طويلاً، وهذا التلقي السالب لهذه الطريقة الشعرية جعل الشعراء أنفسهم يغيّرون موقفهم منه، فالزهاوي مثلاً لم يتقدم – فيما يخص الشعر المرسل – خطوة إلى الأمام، وما عاد ينشر قصائده على طريقته التي دعا اليها كثيراً[4]. لينتهي الأمر إلى الحاجة الماسة في أنْ تتولى هذه الحركات والاتجاهات مواهبٌ قوية كما حدث للشعر الحر في العراق .

إنَّ ما قيل في الشعر المرسل يقال في الشعر المنثور، في مرجعية التأثير، وفي المستوى الفني له، وموقف المتلقي العربي منه، ولا شيء سوى اختلاف في مرجعيته بعض الشيء فهو أسلوب جديد في الكتابة الشعرية العربية، جاء عن أثر غربي على الأدب والأدباء العرب، وهو طريقة كتابة بدأت في المهّجر وبتأثير الشاعر الانكليزي

---

1 - ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، 77 .

2 - ينظر: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، 27 .

3 - ينظر: ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، محمد احمد العزب، جامعة الأزهر، مصر، ط1، 1976، 45.

4 - ينظر: نحو الشعر الحر ، 60 .

(والت وايتمن)[1]، وهذه مرجعية كتابة أمين الريحاني، أمّا المرجعية الثانية فترتبط بالخاطرة الشعرية، تحت تأثير ترجمة الأسفار التوراتية، خاصةً: نشيد الأناشيد والمزامير، وهذه مرجعيةُ كتابة جبران للشعر المنثور[2].

والشعر المنثور كتابة تقوم على الايقاع النثري، باستعمال موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازي والترادف والتباين والتنظيم التصاعدي للأفكار، إلى جانب ترديد السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة[3]، وهو من مؤثرات الشعر الغربي(الفرنجي)[4]على الأدب العربي .

وقد واجهت الشعر المنثور المشكلات ذاتها التي واجهت الشعر المرسل والأساليب الكتابية الجديدة ذاتها، وأهمّها إنَّ روّاد هذا الشعر لم يمتلكوا الموهبة التي تمنح هذا الاسلوب الدوام والبقاء، فإنَّ أبا الشعر المنثور وهو الريحاني ((لم يكن شاعراً بالمعنى الدقيق (...) ورأى اخوانه في المهجر شعراء وكأنَّهُ أراد أنْ يكون منهم حيث لا يستطيع فأختار الشعر المنثور))[5]، وهذه أزمة جديدة شهدها الأدب العربي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهي وجود الفارق بين النظرية الشعرية والإنجاز الشعري المتحقق الذي تنبني عليه النظرية، فثمّة دعوات جادة للخروج من الأساليب الأدبية التقليدية لم تسعفها محاولات جادة وعميقة وموهبة حقيقية تقدم البديل لهذه الأساليب التقليدية، يقول لويس شيخو: ((إنّنا كثيراً ما لقينا في هذا الشعر

---

1 – ينظر: الشعر المنثور والتحديث الشعري، حورية الخمليشي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2010، 129.

2 – ينظر: إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع ، عزّ الدين المناصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 2002 ، 22 .

3 – ينظر: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي ، 71 .

4 – ينظر: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، انيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1977 ، 420 .

5 – نحو الشعر الحر ، 20 .

المنثور قشرة مزوقة ليس تحتها لباب (...) فلا تكاد تجد في كتاباتهم [جبران والريحاني] شيئاً مما تصبو اليه النفس في الشعر الموزون الحر، من رقّة وشعور وتأثير))[1] .

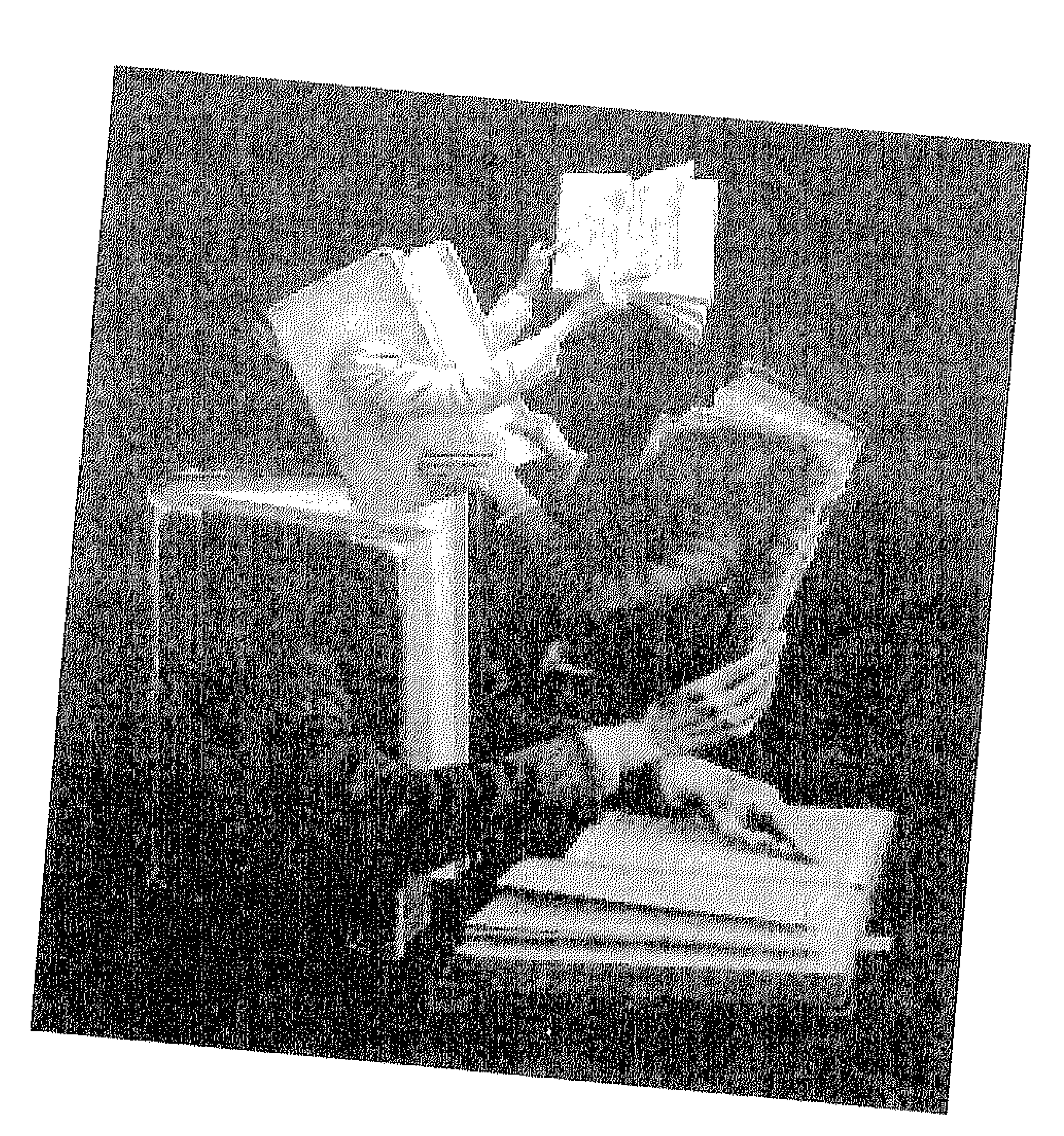
وهذا الكلام يصدق على الاتجاهات الجديدة جميعها وأساليبها في الشعر العربي قبل شعر التفعيلة، لكن على أيّة حال ثمّة خلخلة كبيرة حدثت في الأساليب والمفهومات الشعرية السائدة في الأدب العربي مثّلت الجذور الحقيقية للحداثة وعملت على كسر هيبة الموروث الشعري العربي الذي دام طويلاً، وأعادت النظر في الأشياء جميعها فيما يخص الأدب العربي .

---

1 – الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين، لويس شيخو، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1926 ، نقلا عن: نحو الشعر الحر، 37 .

الفصل الثاني:

مرحلة السطر الشعري



النص المفتوح
في النقد العربي الحديث
2

المبحث الأول

الشاعر والتراث

1- مشكلات الشعر العربي التقليدي.

لقد قلنا إنَّ العلاقة بين الشاعر العربي وبين تراثه أخذت بالضعف مع تقدم العلاقة العربية الثقافية والفكرية بالغرب، وأنَّ نظرته في أساليب الكتابة الجديدة تنحو منحاً يفارق هيبة التراث. وهذا الكلام يصحُّ على مرحلة الشعر العربي في زمنه الذي يسبق مرحلة شعر التفعيلة، لكن مع هذه المرحلة الجديدة فإنّ علاقة الشاعر العربي بالتراث قد اختلفت، أو لنقل نظرة الشاعر إلى التراث قد اختلفت، فقد كانت النظرة أوّلا نظرة شاملة تتعامل مع التراث بوصفه كتلةً واحدةً، هو الماضي بتفصيلاته جميعها، من أساليب كتابية أبداعية إلى طريقة التفكير إلى نظام الحياة. وفي هذه المرحلة جاءت المواقف أمّا رافضة لهذا التراث وأمّا منتمية إليه قابلة به، أو محاولة الإصلاح والتوفيق بينه وبين الحياة الجديدة، لكن من دون طرح دقيق وعميق للمشكلات التي جعلت من هذا التراث لا يتناسب مع الحياة الجديدة - على مستوى الأدب على الأقل – من دون تفصيل للاختلاف الذي حصل في هذه الحياة الذي جعل الإبداع القديم لا يناسبها.

فإنَّك عندما تقرأ قول السياب " لستُ شاعراً غنائياً، ولكنني شاعر ملحمة وقصيدة طويلة "[1] تدرك أن هذا القول يثير أسئلة كثيرة، تَظن من خلالها أنَّ تعامل الشاعر العربي الحديث مع التراث تحوّل إلى التفكير في الكشف عن مشكلات الشعر العربي التقليدي، والتفكير في الفارق بينه وبين هذا الشعر العالمي الكبير الذي قرأه الشاعر العربي بإعجاب.

---

1 - اساليب الشعرية المعاصرة ، صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995، 70 .

لقد تحول التفكير العربي في هذه المرحلة وفيما يخص الأدب ومشكلاته من منطلق اعرف نفسك تعرف الآخر إلى منطلق اعرف الآخر تعرف نفسك، وقد قرأ الشاعر العربي الشعر الغربي فوجده شعراً رائعاً بما فيه من دفق ودرامية لم يجدها في شعره العربي التقليدي، مما ولّد وعياً جديداً لديه رَصَدَ من خلاله (المعوقات) التي تجعل منه شعراً لا يتسع لنقل تحولات الحياة الجديدة، وتطلعات الشاعر الجديدة، وهذا وعي اختلف عن وعي الشاعر العربي في مراحله السابقة لمرحلة كتابة قصيدة التفعيلة .

وأول من ناقش قضية رصد مشكلات الشعر العربي في هذه المرحلة، نازك الملائكة، فقد أكدت في مقدمتها لمجموعة (شظايا ورماد) (1949) تخّلف الشعر العربي، وصورت الأوزان فيه أغلالاً والألفاظ محنطة ميتة في حدود المعنى الشائع.[1] وهذا ما عادت وأكدته في كتابها قضايا الشعر المعاصر، في أنَّ القيود التي تضيّق أفاق الأوزان القديمة هي ترف وتبديد للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع فيها، وأنَّ الرصانة الشديدة منفِّرة للذهن؛ لأنَّها تقيد الحركة، والشاعر يريد أن يتحرك ويندفع، والغنائية في الشعر ملازمة للتقييد؛ لأنَّها تتضمن مبالغة وإسرافاً في العواطف، وفي القافية مأزق يتلكأ عنده البيت الواحد.[2] ثم تضيف أنّ الشعر العربي القديم لا يتناسب مع الحياة الجديدة للإنسان العربي، التي تكون الغاية فيها هي التعبير وليس الجمالية الظاهرية، ثم أنَّ الشاعر المعاصر يجد في الأنموذج القديم المستقر ما يُنفر منه لطبيعة هذا الشاعر الجديد، الذي لا يمثِّل إلّا النماذج في الفن والحياة عموماً[3]، فالوزن والقافية أبرز مشكلات الشعر التقليدي التي جعلت منه لا يناسب الفكر الجديد. لكنَّ المشكلة الحقيقية في الشعر العربي ليست في الوزن والقافية فحسب، وكأنَّ نازك الملائكة ((لم

---

1 - ينظر: شظايا ورماد ، نازك الملائكة، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1959، المقدمة.

2 - ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 2007، 56 .

3 - ينظر: المصدر نفسه ، 57 .

تستوعب العيب الأساسي في القصيدة العربية والذي لم يكن الوزن والقافية واللفظ))[1]فحسب، وإنّما المشكلة في مفهوم الشعر على نحو عام.

وفي عام 1949 كتب محمود أمين العالم مقالاً بعنوان((مستقبل الشعر العربي))[2]، نقد فيه واقع الشعر العربي، وأشار إلى عيوبه، وأكد فيه أنَّ مشكلة الشعر العربي هي مشكلة صياغة، وإنَّ شعرنا ما زال تجربة لغوية، واقترحَ لجعل الشعر العربي (جيداً) أنْ يكون الحل بالتخلص من البنية المقفلة، أمّا بالخلاص النهائي من القافية مع فتح البيت الشعري وجعله يفضي إلى الأبيات الأخرى إفضاءً تركيبياً ولغوياً، أو بالبقاء على القافية لا (كنهاية) للترتيب اللغوي للبيت بل (كَجِرْسٍ) موسيقي.[3]

إنَّ محمود أمين العالم في رؤيته هذه طرح إشكالية فيها من العمق ما يجعله يتقدم على رؤية نازك الملائكة، هذا التقدم الذي يعزوه يوسف الصائغ إلى تبنّي محمود أمين العالم رؤية تنحو منحاً ماركسياً، مكّنه من الحصول على فهم متكامل للعمل الشعري ووظيفته الحضارية، وهذا ما لم يُتح لنازك الملائكة آنذاك.[4]

أمّا السياب فكانت نظرته إلى مشكلات الشعر التقليدي مختلفة، جاءت على جانبين، يتعلق الأول بترك القافية والتحول إلى تغيير نظام البيت الشعري؛ لأنّ الشاعر صار يطمع إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء، بحيث لو أُخّرت وقدمت في ترتيب أبياتها لاختلفت كلها، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها.[5] وأن الشاعر الجديد ما عاد يناسبه الكتابة على النظام القديم؛ لأنَّه لا يستطيع كتابة قصيدة من ستين بيتاً مع

1- الشعر الحر في العراق، منذ نشأته حتى 1958، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب، بغداد، 1978، 49 .

2- الشعر الحر في العراق، 49 .

3- ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

4- ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

5- ينظر: كتاب السياب النثري ، جمع وإعداد وتقديم: حسن الغرفي، منشورات مجلة الجواهر، فاس، مطابع دار الثورة للصحافة والنشر، بغداد، 1986 ، 85 .

هذه القوافي، بل يمكنه كتابة عشرين بيتاً فقط.[1] لكن هذا التناول لمشكلات الشعر العربي القديم لا يختلف عن تناول نازك الملائكة وغيرها من الشعراء ونقاد المرحلة الذين حددوا المشكلة في الأوزان والقوافي والألفاظ. أنَّ الاختلاف عند السياب في الجانب الآخر من طرحه، الذي تجلّى في قوله:((لستُ شاعراً غنائياً، ولكنني شاعر ملحمة وقصيدة طويلة))[2] وهذا القول يفهم منه أن السياب قد فهم الأدبين العربي والعالمي، ورصد الفارق بين الأثنين والطريق إلى دمج الأول بالثاني، وتجاوز المشكلات التي تعيق تحول الشعر العربي إلى الإنسانية، وتوليد الشعر الحامل للفكر العالي والأبعاد الإنسانية الكبيرة، ولعل وعي السياب هذا بالفرق بين أن يكون (شاعراً غنائياً) في رؤيته وأسلوبه، أو (شاعر ملحمة أو قصيدة طويلة)، إنَّما يعكس ترسّخ فكرة التجديد في داخله، ونظرته الشمولية إلى التحديث بما لا يقف عند حدود وحدة التفعيلة وتنوّع القوافي.[3] لقد احتاج السياب إلى التخلص من القافية لكي يتخلص من وحدة البيت ويصل إلى وحدة القصيدة، فالمعنى يتسلسل من بيت إلى آخر، سالكاً عدداً من الأبيات، وقد كان السياب يطمع إلى المعنى الكلي للنص، وإلى وحدته النص واستمرار المعنى إلى النهاية من دون انقطاع، والتعبير بحسب ما يريد الشاعر من أفكار متسلسلة .

إنّي أُشدّد على وجود الوعي في إنتاج الأشكال الكتابية الجديدة، والرغبة لدى الشاعر في التأسيس الفكري للبناء الفني، فقد حاول السياب الانطلاق مما هو خاص إلى ما هو عالمي إنساني، وهذا لا يتحقق له إلّا بإنتاج قصائد طوال أو ما يشبه الملاحم، تجسد موضوعاً إنسانيا واعياً. وكان للسياب ولزملائه ما أرادوه في شعره التفعيلة وما يحمله من مزيّات فنية عالية، فإنَّ مما أنتجه التحويل في القافية والأوزان ما أسمته نازك

---

1 - ينظر: المصدر نفسه ، 85.

2 - نقلاً عن: أساليب الشعرية المعاصرة ، 70 .

3 - ينظر: مرايا نرسيس، الانماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكَر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999، 179 .

الملائكة بـ(التدفقية)، التي أدَتْ إلى بروز ظاهرة طول العبارات في الشعر الحر. وهذا أدى بدوره إلى إنتاج شعر يصلح للقصصية والدرامية أكثر من صلاحه لغيرهما.[1]

إذن ثمّة قراءة أخرى لمشكلات الشعر العربي التقليدي حولت التفكير فيه من رفضه كلياً أو قبوله كلياً، إلى محاولة النظر في مشكلاته التي جعلته يختلف عن الشعر العالمي، ذلك الشعر الذي يحمل مضامين كبيرة وأفكاراً إنسانية عالية، وذهبت في تفكيرها برؤية تنحو نحو مغادرة الغنائية، التي تفرض قيوداً خاصةً، منها وحدة البيت والوزن والقافية، ومنعت من الدرامية والملحمية بحسب تصور السياب .

2- نظرة الشاعر العربي إلى التراث :

نريد أنْ نتعرّف هنا على أمرين، الأمر الأول هو مدى بقاء قدسية التراث في مفاهيم الشاعر الحديث ؟ والأمر الآخر هو ما التراث ؟ هل هو البناء الثقافي الحضاري الماضي على نحو عام ؟ أم هو الأدب أو الشعر فقط ؟ في جانب القدسية لهذا التراث ليس التراث موضوعاً محاطاً بالقدسية. إنّهُ حالة خَلقٍ بقدر ما تحمل من قيم الثبات التاريخي، تحمل من قيم التغيير والتبديل.[2] منظور اليها عبر المتغيرات التي تصيب حياة الانسان وواقعه الراهن، وإذا كان تأثير التراث على الشاعر الإحيائي والشاعر الذي سبق شاعر شعر التفعيلة أقوى من تأثير الواقع المعاصر، فإنَّ العكس قد حدث في مرحلة شعر التفعيلة؛ لأن تأثير الواقع عليه أقوى من تأثير التراث.[3] لكن ثمّة أشياء لا نستطيع أنْ نفهمها، يقولها الشعراء في هذه المرحلة ولا نعرف أذا ما كانوا يقصدونها فعلاً، فالسياب مثلاً، يقول: ((يجب أن يبقى خيط بين القديم والجديد، ويجب أن تبقى

1- ينظر: قضايا الشعر المعاصر، 43، 44، 45 .

2- ينظر : شجر الغابة الحجري، كتابات في الشعر الجديد، طراد الكبيسي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975، 25.

3- ينظر: جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ، ط1، 2000، 12.

بعض ملامح القديم في الشيء الذي نسميه جديد))[1]، وهو يطلق وصف (العظيم) على التراث العربي.[2] لكنَّه لا يستعمل أسطورةً أو رمزاً تراثياً عربياً ينتمي إلى التراث العربي القومي والإسلامي مثلاً، أو رمزاً عربياً ما بعد ظهور الإسلام؛ لأنَّه لم يرتبط بها فكرياً. على الرغم من أنَّهُ يقول أنَّ سبب عدم إيراده لرموز هذا التراث هو أنَّ ((استعماله لهذه الرموز (يعتبر) تحدياً للإسلام العظيم وللقومية العربية التي ترتكز ارتكازاً وثيقاً على الإسلام ... (ويعتبر) هذا تحدياً للقران وللإسلام ولكل ما هو عظيم في تراثنا))[3].

لقد ظهر في طرح شعراء مرحلة شعر التفعيلة أكثر من وجهة نظر، وأكثر من نظرة إلى التراث العربي لسبب من تعدد الأيدلوجيات والمرجعيات الفكرية واختلافها في هذه المرحلة. وأنا لا أتحدث في التراث هنا بوصفة أسلوبا شعرياً قديماً وإنَّما أتحدث فيه بوصفة الثقافة العربية القديمة عامة، وهذا الفهم السابق له.

ومع ذلك فقد انقسمت مرحلة شعر التفعيلة على مستوى النظرة إلى التراث والعلاقة به على مرحلتين أيضاً، الأولى كانت بالانقطاع عن التراث وأساليب الشعر التقليدية والثقافية العامة الموروثة، وهذا موقف أكدته نازك الملائكة في مقدمة مجموعتها الشعرية (شظايا ورماد). وبتأكيدها حقيقة تخلف الشعر العربي في أوزانه وقوافيه وألفاظه ووصفها القافية بالحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت.[4] وأكده صلاح عبد الصبور في نبذه للقافية في الشعر.[5] والسياب في أكثر من مناسبة في رسائله ومقالاته. والأخرى كانت في العودة إلى التراث، وتتضح في كتاب نازك

1 - رسائل السياب، جمع وتقديم: ماجد السامرائي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1975، 80.

2 - ينظر: كتاب السياب النثري، 150 .

3 - كتاب السياب النثري، 114 .

4 - ينظر: شظايا ورماد، المقدمة، 2/ 17، 19 .

5 - ينظر: جماليات القصيدة العربية، 71.

الملائكة(قضايا الشعر المعاصر)، في عودتها إلى القافية، ودعوتها إلى تكريس جمالها في النص الشعري فهي ((تحدث رنيناً وتثير في النفس انغاماً وأصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر. والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل))[1]. وتتجلى العودة إلى التراث كذلك في ربط الشعر الحر بطرائق أداء شعرية عربية قديمة، مثل الموشّح والبند، وتأكيد انتمائه إلى قواعد الخليل في الأوزان. وعاد السياب ثانية ليقول ((أنا من أعداء التفلّت من القافية))[2] بعد أن ضاق ذرعاً بها سابقاً، عاد وربط الشعر (الحر) بالموشح من ناحية الثورة على الشعر السائد وقال: ((إنَّنا فعلنا شبيهاً إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات. كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية))[3].

ويقول في علاقة شعر التفعيلة بالبند، إنَّ ((هناك وجه شبه بين الشعر الحر والبند العراقي، فالشعر الحر منبثق من صميم التراث العربي، أي إنَّهُ مشتقّ من أوزاننا العربية التقليدية وليس شيئاً طارئاً. لكن هناك بالطبع بعض الخلاف بين البند والشعر الحر من حيث الموسيقى بصورة خاصة، ومن حيث التركيب أيضا))،[4] ومثله نازك الملائكة، ربطت شعر التفعيلة بالبند بقولها: ((لا ريب في أنَّ البند هو أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحر))[5]، وأصرّت على أن شعر التفعيلة هو ظاهرة عروضية قبل كل شيء، تستند على أساس العروض للخليل بن احمد، وهذا التحول في النظرة إلى

---

1 - قضايا الشعر المعاصر ، 165 .

2 - رسائل السياب ، 108 .

3 - كتاب السياب النثري ، 105 .

4 - جريدة صوت الجماهير، السياب، 26/ تشرين الاول/ 1963، 3 . نقلا عن: الشاعر العراقي الحديث ناقداً(1920-1980)، علي حداد حسين، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1990 ، 152 .

5 - قضايا الشعر المعاصر ، 195 .

التراث والعلاقة به يثير الكثير من الأسئلة، ويثير مثّلها أيضاً ما نلمحه من اضطراب في رؤية الشعراء في مقدماتهم ودعوتهم لترك النظام الشعري القديم، الذي ما عاد مناسباً لما يطمحون إليه، وبين إنتاجهم الشعري في المجموعات الشعرية التي تقدمتها هذه المقدمات، فهم عندما ينبذون الأسلوب القديم كانوا مطالَبين أن يقصروا محاولاتهم الشعرية على الأسلوب الجديد الذي طرحوه ودعوا إليه، وهذا مالم يحدث.[1]

وأظنُّ أنَّ هذا التحول في الموقف من التراث (العودة إلى التراث) كان مسوغاً من قبل الشعراء آنذاك؛ لأنَّ الثورة الأولى على الشعر التقليدي التي بدأت في نهاية الأربعينيات لم تقف في الستينيات وما بعدها على حدود ما طرحه الشعراء الروّاد من تغيير، بل تجاوزته إلى ما هو أبعد من ذلك في قصيدة النثر والتهديد الكبير في إزالة النظام الشعري العربي بالكامل، وما يتبع ذلك من أبعاد قومية وثقافية. وهذا ما دفع نازك الملائكة مثلاً إلى التوقف وإيقاف الآخرين ـ نازك الملائكة تلك التي كانت في دعوتها الأولى ـ الشابة الثائرة، والآن هي الناقدة والأستاذة(مرحلة كتابة قضايا الشعر والمعاصر).

وجدير بالذكر – هنا- أنْ نتحدث على علاقة شعر التفعيلة بالبند، ومعلوم أنَّ البند هو نوع من الزجل، أو شعر له عَروض خاص عُرف عند المتأخرين المتأدبين[2]، ولا أظنُّ أنَّ البند كان في ذهن كتّاب شعر التفعيلة عندما فكّروا في الكتابة على هذا النمط الجديد، فالبند لون أدبي ((كان ولا يزال مغموراً بين طيّات المجاميع المخطوطة، ولم تَعرِفَ عنه الخاصة بله العامة من الأدباء كما لم يكتب عنه كتاب))[3]، فالاحتمال ضعيف في أنْ يكون هذا النوع من النظم قد مارس تأثيراً على الشعر الحديث.[4] هذا

---

1 - ينظر : الشعر الحر في العراق ، 53 .

2 - ينظر : البند في الادب العربي، تاريخه ونصوصه، عبد الكريم الدجيلي، بغداد ، 1958، المقدمة ، ص ز .

3 - المصدر نفسه ، المقدمة ، ص ج . (يقصد لم يُكتب فيه كتاب قبل كتابِه هذا).

4 - ينظر : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 259 ، الهامش ، 29 .

أولاً، وثانياً إنَّ الشعراء الروّاد أنفسهم قد أثاروا قضية بينهم تتعارض مع قضية تأثرهم بلون شعري سابق لهم، وهي قضية ريادة الشعر (الحر) والسبق فيها. وقد شغلتهم واختلفوا فيها كثيراً وفي تسمية الشاعر الرائد وتجاوز ذلك الخلافُ الشعراءَ العراقيين إلى العرب، وأمست ريادة شعر التفعيلة منطلقاً لدى الشعراء لتقديم وجهات نظر نقدية يحدد كل منهم فيها مواقفه ورؤيته.[1]

إنَّ النجاح في تحرير وزني الهزج والرَمَل في البند، بحيث تقوم وحدة الوزن على التفعيلة وليس على عدد مقرر سلفاً من التفعيلات، إنَّما هو إنجاز مبكر . وإنَّ الحرية التي بلغها الوزن في البند هي الحرية نفسها التي يتمتع بها الشاعر الحديث في قصيدة شعر التفعيلة . لكن من الصعوبة أنْ نعرف إلى أي حد كان البند معروفاً لدى الشعراء العراقيين الذين نجحوا في إرساء قواعد الشعر (الحر) حركةً فنيةً ناجحةً .[2] لهذا نقول أنَّ شعر التفعيلة شعر لا أصل له عند العرب ولا جذور تاريخية ولا عروضية ،[3] وفيه نوع من الموسيقى لم يعرفه القراء في العراق والوطن العربي[4]، وهذا القول للسياب نفسه الذي حاول ربط شعر التفعيلة بالبند والموشح من قبله .

واللآفت للنظر ايضاً، في علاقة الشاعر العربي الحديث بالتراث وجود أكثر من فهم للتراث نفسه، وهو مفهوم لم يحدد تحديداً دقيقاً، فهو عند البعض الماضي بثقافته وعاداته وتقاليده، وعند البعض الآخر التراث الأدبي فقط.[5] فالبياتي يفهمه على أنَّه كل ما يتركه الأول للآخر، مادياً ومعنوياً، وهذه نظرة شاملة للتراث في عده الماضي المؤثّر في

---

1 - ينظر : الشاعر العراقي الحديث ناقداً ، 153 .

2 - ينظر : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، 595 ، 596

3 - ينظر: الشعر الحر بين النظرية والتطبيق، على الحلي، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط 1، 2005 ، 13 .

4 - ينظر: كتاب السياب النثري ، 10 .

5 - ينظر : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، فاتح علّاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2005، 13 .

الحاضر والمستقبل.[1] أمّا السياب، فإنّه لا يفهم التراث على أنّه بنية واحدة، وإنما يأخذ منه التراث الأدبي فقط، والجيد من التراث الأدبي. يقول أنَّ الشعراء الشباب: ((طوّروا بعض العناصر التي اعتقدوا أنّها حسنة من عناصر التراث الشعري العربي، وتخلوا عن بعض العناصر التي إعتقدوا بأنّها أصبحت فاسدة))،[2] ومثل هذا الفهم عند صلاح عبد الصبور، الذي يدعو إلى معرفة التراث معرفة ((تفضي بالشاعر إلى التجاوز لهذا التراث، بعد تبني أجمل ما فيه))،[3] وهي نظرة غير شاملة ولا قدسية للتراث .

وثمّة أمر آخر في علاقة الشاعر بالتراث في هذه المرحلة، وهو تنوع طرائق توظيف هذا التراث والتعامل معه، تحققت في مستويات عدّة، منها الألفاظ ومنها التراكيب أو الاقتباس والتضمين.[4] ومنها ربط التراث برؤية عصرية مستقبلية، بأنْ يتم صياغة الرموز التراثية صياغة عصرية لتعبر عن اليوم.[5] وهذا يوحي بالمرونة في التعامل مع التراث واستعماله من قبل الشاعر العربي الحديث .

إنَّ التحول عن قدسية التراث عند الشاعر العربي الحديث والتعدد في مفهومات التراث ووجهات النظر فيه، في مرحلة شعر التفعيلة أمر ليس بالغريب؛ لأنَّ هذه المرحلة إمتازتْ بظهور أكثر من إيديولوجيا وأكثر من مرجعية فكرية وفنية، وانفتاح على الثقافات الأجنبية وعلى الاتجاهات السياسية اليسارية واليمينية، مما جعلها مرحلة تعدد في كل شيء.

---

1 - ينظر: مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحر، 14 .

2 - كتاب السياب النثري ، 84 .

3 - الأعمال الكاملة، صلاح عبد الصبور، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1992، ج 8 ، 152، 153.

4 - ينظر : دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطيمش ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 2 ، 1986، 189 .

5 - ينظر: الشعر العراقي الحديث (1945 – 1980) في معايير النقد الأكاديمي العربي ، عباس ثابت محمود، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط 1 ،2010، 231 .

المبحث الثاني

مرحلة السطر الشعري

1- أصالة التغيير

لقد سار الشعر العربي في العصر الحديث في ثلاث مراحل، الأولى هي مرحلة الشطرين أو البيت الشعري، وانتهت مع بداية ظهور شعر التفعيلة في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين، والثانية هي مرحلة السطر الشعري، وهي مرحلة شعر التفعيلة، والثالثة هي مرحلة الجملة الشعرية، وهذه مرحلة قصيدة النثر العربية، وفي مرحلة شعر التفعيلة جاء الكلام على التغيير الكبير في الشكل الشعري .

وقد سبق التغيير الذي أحدثه شعراء شعر التفعيلة محاولات كثيرة على مستوى تغيير بنية الشعر، لكنَّ قضية شعر التفعيلة مختلفة؛ لأنَّ المحاولات السابقة له كانت سطحية وجزئية ولم تُحدث تغييراً جوهرياً في شكل القصيدة والتشكيل الصوتي لها. فقد احتاج المجتمع العربي أنْ يهدم قناعات ترسخت قروناً طويلة والتخلص من نماذج سائدة واستبدال لغة بلغة، لكي يرسّخ أسلوباً جديداً في الكتابة... ولم يكن ذلك ممكناً إلّا بالارتباط الوثيق مع تطور المجتمع، وفاعلية قواه القابلة على التغيير.[1]وهذا الذي حدث في مرحلة شعر التفعيلة، فقد كان هناك دافع في نهاية الأربعينيات نحو التغيير والتجديد. وهو دافع دائم الوجود في كلِ فنٍّ حي، قد بلغ بالشعر العربي نقطة غدا فيها ذلك التغيير ضرورياً، وكان شعراء الجيل الجديد يختلفون عن شعراء الجبل السابق لهم، فقد كانت ثقافتهم أوسع وأكثر عمقاً وحداثةً .[2]

---

1 - ينظر: الشعر الحر في العراق ، 27 .

2 - ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، 209 .

ويتضح من جميع السياقات السوسيولوجية والتاريخية لنشوء هذه الحركة الشعرية العربية، أنَّها نشأت تعبيراً جمالياً عن حاجة المجتمع العربي الشاملة للتجديد، والتحديث في مختلف القنوات الحضارية من اقتصادية واجتماعية وثقافية.[1] ومعلوم أنَّ الاتجاهات الثقافية التي تصدر عن حاجة إنسانية مستقرة، تصدر وهي ثابتة وواسعة ومكتملة الجوانب، فقد صار من الواضح إنَّ شعر هذه التجربة يتعامل مع اللغة تعاملاً خاصاً وجديداً. كما يتعامل مع ظواهر الحياة نفسها بالمنهج ذاته، وقد صار الشعراء المعاصرون على وعي كافٍ بتلك الوظيفة، حيث أدركوا أنَّ الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول أنْ تعبّر اللغة القديمة عن تجربة جديدة[2]. وهذه هي الخصوصية في إبداع أو تغيير مرحلة شعر التفعيلة، في أنَّ التغيير كان حاجة اجتماعية وثقافية وليس ترفاً أو تأثّراً مستعجلاً أو شيئاً طارئاً عجلاً يخص الشعر فقط .

إنَّ ظروفاً موضوعية قد هيأت لهذه الحركة أنْ تولد قوية، وأنْ تنمو بسرعة وأنْ تواجه خطر التمزّق والضياع، وهذه الظروف التي تعدّ شرطاً لنجاح التحولات الأدبية الكبيرة، هي جمود الأنموذج السائد مع وجود تطور عميق في الواقع المحيط به اولاً، ووجود دافع جديد للإبداع ومظاهر نشطة للتغيير الاجتماعي أو الفكري، مما يتطلب ظهور حيوية طاغية في رؤية الأجيال اللاحقة، تبدو من خلالها تجربة الأجيال السابقة وكأنَّها عاجزة عن الاستمرار وتلبية الحاجات النفسية والروحية الجديدة ثانياً، وقدرة الثقافة العامة على التفاعل الخلّاق مع المؤشرات الثقافية الأجنبية ثالثاً،[3] لذلك انهازت

---

1 - ينظر : مدارات نقدية ، في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثـامر، دار الشـؤون الثقافيـة العامة، بغداد ، ط1 ،1987، 186.

2 - ينظر : الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 174.

3 - ينظر : تجارب نقدية وقضايا أدبية، محمد إبراهيم أبو سنة ، سلسلة اقرأ ، دار المعـارف، القـاهرة، 1986، 41 ، 42 .

هذه الحركة الثقافية عن غيرها من الحركات السابقة لها بالثبات والعمق والشمول، وهذا ما منحها النجاح والاختلاف .

2- التحول إلى السطر الشعري.

لقد حدث التحول في مرحلة شعر التفعيلة من الكتابة في نمط البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضياً، الذي ينتهي بقافية مطّردة في الأبيات الأخرى إلى الكتابة التي تقوم على تفتيت البنية العروضية للبيت، والاكتفاء منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي (التفعيلة) تقوم وحدتها في السطر أو تتكرر في عدد غير منضبط في بقية السطور، وهذه هي مرحلة السطر الشعري.[1]

وإنَّ شعر التفعيلة عندما بدأ كان ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنَّه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ويعنى بترتيب الاشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحته.[2]

وكانت حركة شعر التفعيلة في بدايتها، تمثّل تطوراً شكلياً، قَصَدَ مغادرة قيود الشكل التقليدي للقصيدة العربية ذات الشطرين والقافية الموحدة، وهذا التطور الشكلي في الشعر العربي يختلف عن محاولات تغيير الشكل السابقة له مثل الموشحات والبند، فالدافع في التغيير في الموشحات وغيرها موسيقي، لكن الدافع في شعر التفعيلة آخر؛[3]لأنَّ شعر التفعيلة أو التغيير في الشكل في شعر التفعيلة يقوم على أساس فكري نظري.[4] وإنَّ ما قيل على أنَّ الشاعر العربي والإنسان العربي على نحو عام أراد الحرية

---

1 - ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، 79 .

2 - ينظر: قضايا الشعر المعاصر، 69 .

3 - ينظر: كتاب السياب النثري، 105 .

4 - ينظر: الشعر والفكر المعاصر، مجموعة من الباحثين، منشورات وزارة الاعلام العراقية، بغداد، 1974، 24.

في هذه المرحلة التاريخية من حياته، وأنّه سأم القيود والنماذج التقليدية، فكل ما قيل صحيح، لكن ثمّة أمر آخر مهم، هو الوعي للتجديد والتطوير والانتماء، فالشعر الحقيقي هو الشعر الذي ينتمي إلى الواقع وإلى الراهنية، لا الشعر المتعالي على الواقع والعصر، الشعر الذي يتعامل مع حركة العصر والفكر السائد فيه، وإنَّ رغبة السياب في أنْ يكتب ملحمة وقصيدة طويلة تنم على وعي في قراءة الواقع العام المحلي والعالمي ورصد للحاجة إلى مواكبة هذا الواقع ومعرفة أدوات هذه المواكبة وما يمتلك الشعر العربي من هذه الأدوات وما لا يمتلك أو ما يعيق التحول لديه من خصائص فنية. ولا نقصد بالتطابق مع الواقع هنا التطابق الكلي كما كان معروفاً عن الأدب أو البلاغة العربية السابقة وإنَّما نقصد الوعي بتغيرات الواقع والإدراك بها. ولهذا الإدراك الخاص جاء التغيير في الشكل، وليس للشكل ذاته وليس لسطحية هذا التغيير وإنَّما لأنَّ الشكل مضمون في الوعي الشعري لهذه المرحلة. يعكس مغامرة فنية جديدة تعبر عن اللحظة المعيشة بخصوصياتها كلها وبتفردها، وأنَّ التجديد في الشكل لا يعد شيئاً ذا قيمة إلّا إذا كان يحمل رؤية جديدة للواقع ويفصح عن موقف محدد منه ، يتسم بنظرة شاملة نفاذة.[1] وإنَّ المضمون الجديد قد سبق الشكل وقد مسّت الثورة الشكل وهي تسير في طريقها إلى المضمون. ولو كان الأمر تطوراً عروضياً أو مرحلة عروضية فقط لكان من الممكن أن تستمر منذ عهد الموشحات الأندلسية، ولكن الثورة انبعثت من المضمون وتناولت في طريقها الشكل، لأنّ الشكل القديم لم يستوعب المضمون الجديد.[2] وفي قول السياب وهو رائد هذا الشعر: ((لا بدَّ لكل ثورة ناضجة أنْ تبدأ بالمضمون قبل الشكل ... والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد يحطم الإطار القديم كما تحطم البذرة النامية قشورها))،[3] مجلى لأهمية تكريس المضمون. والقضية لدى شعراء مرحلة شعر التفعيلة ليست قضية ضيق بالقالب القديم أو عجز تجاهه ـ وهذا

---

1 - ينظر: جماليات القصيدة المعاصرة ، 49 .

2 - ينظر: الشعر والفكر المعاصر ، 178 ، 179 .

3 - كتاب السياب النثري ، 86 .

على الأقل مع السياب ـ فهؤلاء الشعراء بإمكانهم الإبداع والكتابة على وفق الأسلوب القديم، لكنهم يحملون رؤى جديدة لذلك احتاجوا إلى أشكال تعبير جديدة، وأظنُّ أنَّ الشعراء الروّاد كان لديهم الوعي التام بهذا الأمر، فكاظم جواد يتساءل: ((أليس من حق المضامين الجديدة في الأدب أنْ تفتش عن أشكال جديدة ؟))[1]. وهنا الاختلاف عن المراحل الشعرية السابقة للشعر الحر؛ لأنَّ كلَّ شيءٍ اختلف هنا، من رؤى الشاعر إلى الشاعر ذاته إلى المتلقي، مما جعل هذه المرحلة تنتج إبداعاً مغايراً أصيلاً.

وأساس الوزن في شعر التفعيلة أنَّهُ يقوم على وحدة التفعيلة، وتكون الحرية في تنويع عدد التفعيلات، وفي أطوال الأشطر مع تشابه التفعيلات في الأشطر،[2] وفيه شطر واحد ليس له طول ثابت، ويمكن أنْ تتغير التفعيلات من شطر إلى شطر من دون التزام بنظام ثابت في القافية.[3]

وهذا الإنجاز في تغيير شكل الشعر العربي ليس بالقليل الأهمية، فهو يحرر الشاعر العربي من نظام البيت التقليدي، فـ((إن مجرد تحرير الشاعر من طغيان البيت، هذا التحرير الشكلي فيما يبدو سيؤدي إلى تحرره من ربقة الفكرة اللغوية ومن وضوح الوزن التقليدي ورتابته، بل ستتكشف له موسيقى أخرى داخلية)).[4] وأول إنجازات هذا التحرر أو هذا الشكل الجديد بعد التحرر من القافية ولو جزئياً هو الانتقال من وحدة البيت الشعري إلى وحدة القصيدة، وهذا تحول كبير على مستوى النص والتعامل معه. وصار طول السطر الشعري ليس محدداً وصار الانتقال من بحر إلى آخر ممكناً، فالشعر الجديد منح الشاعر فرصة أنْ يدخل تعديلاً جوهرياً على الوزن والقافية يحقق

---

1 - حول الشعر الحر، كاظم جواد، الآداب، السنة 2، العدد 4، نيسان/ ابريل 1954 ، 69 ، نقلاً عن: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، 609 .

2 - ينظر : قضايا الشعر المعاصر، 79 .

3 - ينظر : الشعر الحر في العراق، 30 .

4 - الشعر الحر في العراق ، 181 .

من خلاله ومن خلال نَفسَهُ وذبذباته الشاعرة وأعصابه، مالم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه، فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر والمنَّوع على نظام ثابت.[1] وبذلك صارت الحالة الشعورية للشاعر هي من يقود شكل القصيدة، وهي من يحدد لغتها. وبالتالي بإمكان الشاعر أنْ يطرح فكره ورؤاه حرّاً لا يقف إلّا بإرادته ولا يقف إلّا بانتهاء المعنى عنده، وإنَّ ما حققته هذه التغيرات في الشعرية العربية تعيد خلق اللغة الشعرية، وتجعلها قريبة من لغة الحياة والفكر من خلال اعتماد التفعيلة والسطر الواحد أساساً للموسيقى الشعرية،[2] ولا سيما أنَّ المتلقي نفسه قد تغيَّر عما كان عليه في السابق، فما عاد هو السلطة بفهمها للشعر، بل صار الجمهور المتعدد والمنفتح .

أمّا على مستوى التغيير في المضمون فقد صار الشعراء في هذه المرحلة يرون أنَّ الشعر قد لا يكون هو الوزن والقافية، بمعنى أن الوزن والقافية ليسا ضرورتين ملازمتين لخلق القصيدة، فاكتسب الشعراء بهذا المفهوم حرية خاصة فسحت المجال لشيوع ظواهر جديدة لم تكن معروفة من قبل.[3] وجاءوا بمضمونات وموضوعات جديدة جسدت رؤيتهم للحياة والواقع، وكان هذا الاستعمال الجديد للأوزان العربية فتح الباب على استعمال موضوعات جديدة. تقول نازك الملائكة: ((الموضوعات التي تصلح لها الأوزان القديمة تختلف عن الموضوعات التي تناسب الأوزان الحديثة)).[4] لكن القضية ليست في حاجة الأوزان الجديدة إلى موضوعات جديدة، بل في تحول الحياة الجديدة، التي بها حاجة إلى موضوعات وطرح جديد، إذْ تغيرت الحياة العربية في مرحلة قصيدة التفعيلة، يقول بلند الحيدري: ((إنَّ العراق بعد الحرب العالمية كان

1 - ينظر : الشعر العربي المعاصر، 65 .

2 - ينظر : مدارات نقدية ، 88 ، 89 .

3 - ينظر : تحولات الشجرة ، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1، 2006، 141.

4 - جريدة الشعب ، 4 أيلول 1957 ، نقلاً عن الشاعر العراقي الحديث ناقداً ، 77.

يتميز بتمزق هائل دفع بالنزعات الفردية إلى السطح)).[1]وهذه النزاعات الفردية فتحت الباب مشرعاً على ظهور الرؤى الفردية والحرية في طرح الموضوعات الخاصة الجديدة، لتحول الشعر في هذه المرحلة إلى فسحة لطرح لرؤى الخاصة، وهذه هي طبيعة الشعر الحقّة، وهي طبيعية ((تنبؤية ورؤياوية بشكل أساسي، تقوم على كسر الآفاق المغلقة لمثل هذا العالم، بغية الانفتاح على عالم أوسع، إنَّ الشعر هو هذا البحث الدائم عن تجاوز دائم)).[2] لذلك ظهرت موضوعات جديدة لظهور قراءة جديدة للحياة ((فمضمون القصيدة هو التوكيد على مجموعة من القيم ومجموعة من المنطلقات والمفهومات والنظرات، وما يستتبعها من العلاقات من الصياغات)).[3]

وهذا ما حدث فعلاً في هذه المرحلة، فقد جاء استعمال موضوعات جديدة وتكريسها على نحو اختلف عن استعمالات المراحل السابقة لشعر التفعيلة، ليشّكل هذا الاستعمال ملمحاً جديداً وخاصاً في هذه المرحلة، أخرجها من النظام الموضوعي السائد في الأساليب العربية التقليدية، فموضوع الموت - مثلاً - حدث استعماله في الأدب استعمالاً جديداً عكس موقفاً جديداً تجاه الموت يخالف الموقف الذي اعتاده الأدب العربي للمحتضرين. فهو بدلاً من أنْ يعرض استسلام الشاعر للموت الذي لا بد منه، يصوره وكأنَّه يُقبل عليه في لهفة وتشوق[4]. وهذا الاستعمال الجديد يختلف عمّا إلفه الشعر العربي من تعامل فيه خوف وأسى وحزن، ولم يشكّل استعمال الموت الجدة فقط، بل شكّل ظاهرة عامة في الشعر العربي في مرحلة قصيدة التفعيلة، خاض فيها أغلب الشعراء العرب، على اختلاف في تناولهم لها تبعاً لتوجهاتهم الإبداعية

---

1 - الشاعر العراقي الحديث ناقدا ، 83 .

2 - المعايير والقيم في الإسلام المعاصر، ادونيس، 295، وقد ذكر خير بك ان ادونيس لم ينشر هذا البحث بصيغة عربية وان الاول ترجم ما اقتبسه منه من الفرنسية. ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 75.

3 - من البيت الى القصيدة، عبد العزيز المقالح، دار الآداب، بيروت، 1983 ، 15 .

4 - ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، 304

والثقافية،[1] شكّل فيها أحساس السياب بالموت مثلاً معاناة حادة. يتجلى ذلك في اختيار التجربة في قصائده واختياره لشخصيات القصائد المرتبطة بالموت،[2] ولذلك أسباب منها نفسية تخص واقع المجتمع العربي والشاعر العربي آنذاك، ومنها تأثره بالشعراء الغربيين مثل كيتس وغيره، وقبله غلبة الطابع الرومانسي على وعي ذلك العصر، وما فيه من حزن وحروب وآلام.

وإلى جانب الموت نجد الحزن ظاهرة استفاضت حتى صارت ظاهرة تلفت النظر ومحوراً أساساً في معظم ما يكتب الشعراء من قصائد، ويُرجع عزّ الدين إسماعيل هذا التحول لدى الشاعر العربي باتجاه الحزن الى اتساع أفق رؤية هذا الشاعر، واكتسابها نوعاً من الشمول، فلم تعد أشكال الحياة أمامه ألواناً مختلفة يستقل بعضها عن بعض، وإنّما تتمازج فيها الألوان لكي تصنع الصورة العامة فهو يدرك ويتأثر بأحزان الشاعر الأوربي الحديث الذي عاين طغيان الحضارة المادية على الروح الغربية، ثم أنّه، - أي الشاعر العربي - اكتسب (المعرفة) التي جعلته ملمّاً بكل شيء، فهو مثقف حسّاس استهلك جميع تجارب الحياة حتى أوصلته الى العزلة،[3] يقول حسين مردان: ((إنّي أنظم في اليوم قصيدة واكتب فصلاً من مسرحية، وأقرا كتاباً واستمع إلى حديث عشرين صديق، وأجيب على خمسين سؤال، واشرب نصف قنينة من الخمر، وأدخّن مائة (لفافة) ومع ذلك فالفراغ يسحق وجودي)).[4]

وقد ردّ بعض النقاد سبب هذه الظاهرة ايضاً الى حالة التخلف والفقر التي يعيشها المجتمع العربي، ومن قلّة الحرية والضغط على الشخصية.[5]

---

1 - ينظر : الشعر العراقي الحديث في معايير النقد الأكاديمي ، 216 .

2 - ينظر : الشعر الحر في العراق ، 175 .

3 - ينظر : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 353 الى 357 .

4 - الاعمال الكاملة ، الاعمال النثرية، حسين مردان، جمع وتقديم، عادل كتاب نصيف العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2010، الجزء 2 ، 159.

5 - ينظر : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح احمد، دار المعارف، مصر، 1977 ، 77 .

وقد رافق الحزن ايضاً موقف جديد من المدينة، واستعمال جديد لموضوع المدينة، فثمَّة تحول من الشعراء من القرية إلى المدينة، تحول لم يُحدث طفرة، تم في تطور خاص ليجعله تجربة خالصة لذاتها ومستقلة عن الماضي، مدركين فيه أنَّ المدينة تمّثل الوجه الحضاري للأمة ولا سيما الوجه السياسي لها.[1]

وأحياناً تمّثل وجهاً آخر فهي وعاء حضاري يستثمره الشاعر لتصوير التمزّق والضياع ويجعله إطاراً لفلسفته. لذلك اتخذت المدينة في الشعر الحديث معاني عدّة، منها المفارقة مع القرية عند الشاعر المهاجر، ومنها علامة على طريق التخلف عند الشاعر(الأيديولوجي).[2]

وعلى الرغم من كون هذه الموضوعات مشتركة في معظم العصور الشعرية ومعظم الشعراء، لكن ما يمنحها الجدة هو الاستعمال الجديد أو طريقة التناول الجديدة، ذات الرؤية والمنهج الجديد في التناول، مما جعلها تندرج ضمن الموضوعات العصرية.

3- ظواهر فنية مهيمنة (الرمز والأسطورة والغموض).

اختلف استعمال الشاعر الحديث في مرحلة شعر التفعيلة للرمز والأسطورة عن استعمال الشاعر السابق لها. فقد جرى توظيف الرمز والأسطورة في الفكر الإنساني عامة، في البحث عن الحقيقة وعن (الله عزَّ وجلّ) وفهم النفس وفهم علاقة الإنسان بالكون على نحو أعم، وارتبط فيها الرمز بالدين وبالعقيدة. لكن الشاعر المعاصر استعمل الرموز وهو لا يفكر بالعقلية الدينية، بل بالتجربة الشعرية التي تقوم على

1 - ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 325 – 328 .

2 - ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، مطابع اليقظة، الكويت، 1978، 128 ، 129 .

الرؤية التي هي وسيلة إلى التعبير، فصار الرمز الشعري عنده نابعاً من موضوع بعينه ومرتبطاً به.[1]

فالتجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز، لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية.[2]

وهذا ينطبق على توظيف الأسطورة كذلك، حتى صار توظيف الرمز والأسطورة ظاهرة عامة في تلك المرحلة، يبحث فيها الشاعر عن قيم شعرية جديدة، أعلى من التعبير المباشر الذي يسود العالم الذي تكون فيه الكلمة العليا للمادة لا للروح، قيما تحتفظ بحرارتها؛ لأنَّها ليست جزءاً من هذا العالم على حدِّ تعبير السياب.[3]

لا سيما إنَّ هذا الاستعمال الواضح للأسطورة التي تنتمي الى الحضارة اليونانية والفرعونية والعراقية القديمة يوحي بثقافة عالية عند الشاعر العربي الحديث، ما كان الشاعر العربي السابق له عارفاً لها، لذلك لم يأت عنده توظيف واضح للرمز والأسطورة في شعره.[4]

وقد دفع التوظيف الكبير للرمز والأسطورة في الشعر الحديث دفع بالقصيدة العربية إلى الابتعاد عن الغنائية والاقتراب من الموضوعية، بما تحمل من ملمح سردي واضح بما يمثّل هذا التوظيف من تشكّل درامي مجاف للغنائية، يلتزم تعدد الأصوات والأصالة الى عالم قصصي ينتمي إلى رمز زاخر وممتلئ .[5]

وهذا دفع القصيدة العربية إلى الابتعاد قليلاً عن الغنائية والمباشرة، وهو احد انجازات الشعر الحديث في تشغيله لظواهر فنية جديدة .

---

1 - ينظر : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 196 ،197 .

2 - ينظر : المصدر نفسه ، 199 .

3 - ينظر : كتاب السياب النثري ، 68 ، 69 .

4- ينظر : دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطيمش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2 ، 1986، 121 .

5 - ينظر : مرايا نرسيس ، 105 .

ظاهرة الغموض :

لقد كانت الإبلاغية من أهم سمات النص الأدبي العربي التي يسعى النقد العربي إلى تكريسها في دعوته إلى الوضوح وإيصال المعنى كاملاً من دون غموض أو التواء، لكن مع مرحلة التفعيلة برزت ظاهرة جديدة في الشعر العربي أول، من اتّهم بها ودافع عنها هو السياب، بمحاولته نسب الغموض الى أشعار اليوت وستويل وأبي تمّام والمتنبي.[1]التي مثَّلت اتجاهاً جمالياً جديداً يختلف عن اتجاه الشعر القديم، بل ربما يقف موقف النقيض منه. جعل قرّاء الشعر القديم يواجهون صعوبة في التجاوب مع الشعر الجديد وربما رفضوه.[2]على الرغم من كونه صفة ايجابية نابعة من عمق التجربة الشعرية التي تتجنب كثرة التفصيلات التي لا تترك مجالاً للإيجاز الذي تتمتع به لغة الشعر.[3] أمَّا نازك الملائكة فهي تجده جزءاً أساسياً من حياة النفس البشرية لا مفرّ لنا من مواجهته، إنْ نحن أردنا فناً يصف النفس ويلمس حياتها لمساً، فالإيهام ليس مقصودا لذاته وإنما هو من صور الحياة، ولذلك يندر أن نجد شاعراً كل شعره معقد ملتو.[4]لكنَّها في رأي كمال خير بك أزمة توصيل لا أزمة تعبير، تتعلق بمقدرة وبثقافة الجمهور العربي وتمكنه من تلقي الأشكال الشعرية الجديدة والنفاذ إلى دلالتها وقوتها الإيحائية ولا سيما انه جمهور ينتمي إلى مجتمع تتجاوز نسبة الاميين فيه ثلثي سكانه.[5] وقد أرجع الأستاذ عبد العزيز إبراهيم هذه الظاهرة الى عوامل عدة منها خارجية وتتمثل في المذاهب الأدبية من الرمزية والسوريالية والدادائية، وكذلك الحداثة الشعرية، والتأثر بشعر الغرب المترجم، ومنها داخلية، تمثلها اللغة الشعرية المعاصرة

---

1 - ينظر : كتاب السياب النثري ، 145 .

2 - ينظر : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، 187 .

3 - ينظر : المصدر نفسه ، 190 .

4 - ينظر : شظايا ورماد ، المقدمة ، 15 .

5 - ينظر : حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث ، 176.

الخاصة والشاعر والبناء الشعري الجديد والقارئ الجديد [1]، في حين نقل محمد بنيس سبباً آخر لهذه الظاهرة، وهو أنّها أزمة تعبير يمرّ بها الأديب في ذلك الزمن،[2] ينضاف الى ذلك حالة السلطة آنذاك وسطوتها ومحاولة الشاعر اخفاء تجربته عنها. لكن هذه الظاهرة مرتبطة بحقيقة الشعر ذاته ومفهومه في هذه المرحلة فالشعر إيحاء يختلف في لغته عن اللغة الاعتيادية، فهو يعطي إمكانية لا نهائية لكل تجربة شعرية،[3] قد تختلف كلياً عن اللغة الاعتيادية، وقد تبتعد عن التلقي المألوف، وكل ما حدث في التحول إلى اللغة الغامضة في هذه المرحلة يتعلق بوظيفة الشعر نفسه، فقد أدرك الشعراء إنّ الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فلا يمكن أنْ تعبّر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، فلكل تجربة لغتها أو منهجها الجديد في التعامل مع اللغة، وهذا الاستعمال الجديد للغة جعل النزاع يدور حول مدى قرب لغة الشعر من لغة الناس. لقد صارت الكلمة بالنسبة للشاعر تجسيماً حيّاً للوجود مما أنتج لغة تميزت عن لغة العصور الأخرى، وتميزت فيها لغة شاعر عن آخر وقصيدة عن أخرى، ذلك أنّ ضرورة الالتحام بين اللغة والتجربة هي الضرورة التي يحس بها ويقررها الشاعر المعاصر. ومن شأنها أن تجعل لكل جزئية من جزئيات الوجود أي لكل تجربة جزئية لهذا الوجود لغتها الخاصة.[4] ولكل مرحلة من مراحل الامم، لغتها وشعرها.

---

1 - ينظر : ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث وأثرها في المتلقي، بحث مستل من أعمال المربد الشعري الثامن عشر، 2002 ، العراق 3 ، 8 .

2- ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985 ، 159 .

3 - ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، 162 .

4 - ينظر : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، 180 .

المبحث الثالث

تداخل الأجناس الأدبية

1- التحول من الغنائية إلى الدرامية .

لقد كان التغيير الذي أحدثته الحداثة على مستوى اللغة الشعرية على القصيدة من التنوع والسعة، بحيث أنّه طال العبارة الشعرية وفكّكها إلى مقاطع انفجارية عصية على القبض، وعلى تبسيط بناء الجملة الشعرية التقليدية، مما قرّبها من الجملة النثرية، ليس فقط من حيث المفردات بل من حيث البنية المنطقية والأسلوبية.[1] فقد صار السرد يتسيد القصيدة الغنائية وشاع (الاختلاط) بين الشعر والنثر في أشعار هذه المرحلة.[2] وصار الأسلوب النثري اتجاها يميز العصر الحديث كله.[3] وهذا التحول من الغنائية إلى الدرامية بوساطة النثرية لم يكن عرضياً أو اعتباطياً، بل كان واعياً ومقصوداً لطالما سعى أليه شعراء مرحلة شعر التفعيلة، ولا سيما أنَّهم يعرفون أنَّ الاستعمال الجديد للأوزان الحرة يصلحُ ((للشعر القصصي والدرامي أكثر من صلاحه لغيره)) [4] . والاتجاه الدرامي هذا الذي لطالما غاب عن الشعر العربي القديم المتمسك بالقافية المانعة له. وكأنَّ الشعراء في مرحلة شعر التفعيلة يعتقدون بأنَّ ((أَيَّةَ لغةٍ مهما أتسعت وغنيت لا تستطيع أنْ تمدَّ ملحمة بقافية موحدة أيّاً كانت)).[5]

---

1 - ينظر : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 160 ، 161 .

2 - ينظر : تحولات الشجرة ، 141 ، 142 ، 143 .

3 - ينظر : سرد الشعر وشعرية السرد ، شجاع العاني، بحوث مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999 ، إعداد علي الطائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 1 ، 2000 ، 229 .

4 - قضايا الشعر المعاصر، 45 .

5 - شظايا ورماد، المقدمة .

وهذا التغيير في بناء القصيدة على قدر كبير من الأهمية؛ لأنَّ طولها الجديد أو التدفق فيها لن يسمحا بظهور أنماط شعرية جديدة فحسب، بل سيغيران طريقة تمثل القصيدة لموضوعها ثم تمثيلها له أي أنَّ رؤية الشاعر للموضوع سوف ينالها تغيير كبير. استناداً إلى مساحة القصيدة وتوسعها وإنفتاح لغتها على النثر وجوانب السرد. فضلاً عن تغيّر موقع القارئ ورؤيته للقصيدة؛[1] لأنَّ ما حدث في مرحلة شعر التفعيلة من تحول وتداخل بين النثر والشعر لا يمثل صياغة قصة بالشعر، كما كان يحدث في الشعر القصصي قبل مرحلة شعر التفعيلة، إنَّ الحديث ألآن يجري على وفق نزوع جديد ((نزوع يلتهم مهيمنة القص، ويحوّله إلى عنصر شعري))،[2] بجميع ما يترتب عليه من استثمار لحيل السرد وأدواته داخل النص الشعري، وهذا يختلف عمّا اعتاده الأدب العربي في عصوره السابقة لهذا العصر من تجاور للأنواع الأدبية في النص، كأنْ يُجمَع الشعر مع القص في الشعر القصصي أو المسرحية مع الشعر في الشعر المسرحي، فالقضية هنا ما عادت قضية تجاور للأنواع الأدبية بل هو تداخلٌ واعٍ عجز عن تحقيقه الشعر العربي التقليدي، إذْ إنَّ ((الشكل الجديد بحريته في عدد التفاعيل في البيت الواحد . وبتخلصه من (سيمترية) البيت ذي المصراعين، وبسهولة تخلصه من القافية حين لا يحتاج أليها (...) يستطيع أن يحقّق ما عجز الشكل التقليدي عنه من مطاوعة التأليف في فنيّ القصص الشعري والدرامية الشعرية)).[3]

إنَّ من أهمّ ما أنجزه الشعر العربي الحديث على مستوى الحداثة هو ما تحقق في التحول من الغنائية إلى الدرامية، الذي مرّ بمرحلة وعيٍ غنائيٍ جديد، هي مرحلة (الغنائية الدرامية)، التي جاء التحول فيها إلى ما يشبه الموضوعية، وهذا التحول جاء نتيجة لتحول أكبر ((أصاب المجتمع قد دفع بالحاجات الجمالية إلى الاتساع والتنوع والاختلاف، مما افقد الوعي الغنائي الصرف مشروعيته الجمالية، وجعله يتحول بما

1 - ينظر : مرايا نرسيس ، 38 .

2 - المصدر نفسه ، 50 .

3 - قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، المطبعة العالمية ، القاهرة ، 1964، 124 .

يتلاءم والمستجدات، فظهر ما يمكن تسميته بالوعي الغنائي - الدرامي)).[1] والعمل الشعري الدرامي في أبرز سماته هو موضوعي، وهو بناء على مستويين، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها ؛ فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات المنحى الدرامي مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنياً فحسب، بل نعاين كذلك - وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله - مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكّلها.[2] لكنَّ الأهم من هذا التحول في الشعرية العربية حقيقة، هو أنَّ هذا التحول جاء نتيجة التحول في فكر الشاعر ذاته، فالأمر لم يكن متعلقاً بالشعر وإنّما بالشاعر؛ لأنَّ ما هو أهم وأخطر من التجديد هو الرؤية الحديثة التي تجسد فعل التجديد؛[3] لأنَّ ((الرؤيا الشعرية تظلّ مرتبطة بشكلها التعبيري، عصية على الانفصال عنه؛ فهي ليست الفكر مجرداً، بل الفكر وقد صار جزءاً داخلياً من هيئة حسية حارة)).[4]

وإنَّ البناء الدرامي هو أنضج مراحل التطور في البناء الشعري، إذْ به حاجة إلى تحقيق حالة من التوازن بين الوعي الفني والفكري في شخصية الشاعر الإبداعية، ويعتمد هذا النوع من البناء على عمق مخيلة الشاعر واتساعها.[5]

فأهم ما أحدثه الشاعر العربي في مرحلة شعر التفعيلة هو انتقاله من المحلية إلى العالمية، ورغبته في الاندماج بالإنسانية؛ لأنَّه في هذه المرحلة أراد أو حاول ((الربط بين

---

1 - وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، سعد الدين كليب، اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، ط 1 ، 1997 ، 44 .

2 - ينظر : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 282 ، 285 .

3 - ينظر : في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، علي جعفر العلاق، ط1 دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، 11 .

4 - المصدر نفسه، 34 .

5 - ينظر : عضوية الاداة الشعرية ، محمد صابر عبيد، كتاب الصباح الثقافي، سلسلة تصدر عن جريدة الصباح العراقية، بغداد، 2008 ، 47 .

شعوره بفردية الحياة وبين حقيقة العالم حواليه))[1]؛ لأنَّه ومن خلال تفكيره الدرامي يدرك أنَّ ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنَّما هي دائماً، ومهما كان لها استقلالها ليست إلّا ذاتاً مستمدة، أولاً من ذوات تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى[2]، وهذا الفهم أو هذا المستوى الجديد من الفهم عند الشاعر العربي جاء نتيجة تطور تجربته تطوراً حاسماً، على المستوى الثقافي، ومن حيث إدراكه لعمله ووعيه بأهميته وقيمته بالنسبة للحياة،[3] ولا سيما أنَّه استطاع أن يوسّع الأفق أمامه بالاطلاع على نماذج مهمة من الشعر الأجنبي،[4] لا سيما أنَّ عمله الشعري قد واكبه تطور كبير في الإبداع القصصي أيضاً، أثّرَ في تطور حركة الشعر عنده.[5] فجميع هذه الأمور جعلت الشاعر العربي يتحول من الغنائية التقليدية التي سادت قروناً، إلى الدرامية بوساطة النثرية ثم يصل إلى الموضوعية، ((وكانت مهمة صعبة أنْ يتخلى الشاعر الغنائي عن صوته الخاص ليهب نفسه كاملة لأبطاله وقضيتهم، وأنْ يتخلى عن تركيب القصيدة الغنائية))[6]، وقد نجح الشاعر العربي الحديث في هذه المهمة، ذلك الشاعر الذي اتسع افقه الثقافي كثيراً اتساع اطلاعه على آداب وفنون الغرب وتطور فنونه هو.

2- تداخل الأجناس الأدبية :

إنَّ تطور رؤية الشاعر الحديث وانفتاحه على تجارب شعرية عالمية رائدة، وتطور الحياة التي يحياها على نحو عام، وعنايته بالتعامل مع موضوعيات جديدة، جعله يتّجه

---

1 - الحياة والشاعر، ستيفن سبندر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ص74، نقلاً عن: عضوية الاداة الشعرية، 39 .

2 - ينظر : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 280 .

3 - ينظر : المصدر نفسه، 276 .

4 - ينظر : الشعر الحر في العراق، 276 .

5 - ينظر : المصدر نفسه، 42 .

6 - الشاعر العربي مسرحياً، 364 .

إلى ((إغناء التكتيك الشعري، بعناصر جمالية لم تكن شائعة، إذْ عرف الشاعر الإفادة الجادة من معطيات المسرح والقصة لإغناء الشعر ... (فتطور) شكل القصيدة من دفقة شعورية صغيرة إلى بناء ينمو على هيئة لوحات يضيف الواحد منها إلى الآخر ، فإذا القصيدة في النهاية موضوع متماسك مركب)). [1]

كما أنَّ شعر التفعيلة لذاته ولطبيعته الخاصة في الأوزان والقوافي يتيح مجالاً للتعبير النثري أكبر مما يتيحه نظام الشطرين،[2] وكان تحرر القصيدة - في تلك المرحلة - من القافية الموحدة ومن عدد التفعيلات الثابت في نظام الشطرين. قد مهّد السبيل إلى وحدة القصيدة وتماسكها، وهي وحدة ستكون عوناً على إنجاز الشكل السردي للنص وعلى انفتاح القصيدة على طاقات القص وإمكاناته، فظهر تداخل كبير في الأجناس الأدبية في تلك المرحلة اقترب فيه السرد من الشعر على نحو واضح.

وكان أبرز ملمح في هذا التداخل الأجناسي، هو الفهم الجديد للتداخل وهو فهم يختلف عنه في السابق، وعن فكرة الفصل بين الأجناس والأنواع الأدبية، فما عاد البحث عن قصة في الشعر أو مسرحية فيه، بل صار مفهوم القصة في الشعر تحوّل إلى (([استخدام] الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن السرد دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي)).[3]

لذلك نقول أنَّ مفهوم التداخل بين الأجناس الأدبية قبل ظهور شعر التفعيلة كان مفهوماً مختلفاً، لا يصل إلى كشف الشعرية الحقيقة والرؤية الفلسفية لتداخل الأجناس الأدبية، وهو يدخل في مفهوم التجاور وليس التداخل، ويدخل في الفهم السابق للفهم الحقيقي كمفهوم الناقدة عزيزة مريدن، التي فصّلت القول فيما عدّته

---

1 - دير الملاك ، 23 .

2 - ينظر : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، 682 .

3 - الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 300 .

قصة شعرية في العصر الحديث، التي لم تكشف فيه وجه التداخل الفني الشعري بين الشعر والسرد في تلك القصائد التي تعاملت معها.[1]

فقد اختلف الفهم النقدي العربي لاستعمال القص في الشعر، فصارت القراءة تنفتح على ((سمات (نوع) شعري جيد ذي طابع قصصي يمكن أن (تحدد) مقترحاته على الشكل التالي : مقاييس زمنية ـ مكانية (لحظات ومواقع)، العدة القصصية (حكاية قصة، أو تقدم وضعيات محددة ... وحضور الشخوص)).[2]

وصرنا نلفي نازك الملائكة تتحدث على هياكل للقصيدة أو بنائها، اعتماداً على ظهور عناصر السرد فيها من الزمن والحركة، فظهر عندها هيكل مسطح وأخر هرمي، وثالث ذهني.[3]

وصار الحديث أيضاً على وجود بنية التداعي، وهو بناء يأخذ صيغة السرد كثيراً، تكون فيه حكاية دائماً، وكذلك وجود بنى سردية تقترب من أساليب القص الشفاهي لحكايات الناس البسطاء.[4]

لكنّ القصيدة العربية في تلك المرحلة التي ((امتصّت انساغ القصة ظلّ فيها تأطير الشعر للسرد قائماً بالتفعيلة المتعاودة داخل كلّ سطر، ولم يتلاشى في النثرية)).[5] وحافظت القصيدة العربية على غنائيتها ولم تتحول كلياً إلى السرد، وأكثر القصائد التي حدث فيها تداخل اجناسي ظلّت ((تشير إلى القارئ بأنّه على عتبة نص غنائي لا

---

1 - ينظر : القصة الشعرية في العصر الحديث، عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق، 1984 .

2 - الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، شربل داغر، دار ازمنة، الاردن، 2006، 148 .

3 - ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، 247 .

4 - ينظر : كتاب المنزلات، منزلة النص، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 ، 46 .

5 - بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، احمد جوة ، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، (تداخل الأنواع الأدبية)، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الاردن ، 2008 ، المجلد1 ، 68 .

قصصي))،[1] فلم يجري إزالة وطمس سمات وعناصر كل جنس أدبي، ولم تُزل هويته، بل إنَّ ما حدث هو (تشعير السرد) على حدِّ تعبير صلاح فضل.[2] إذْ يقوم البناء الشعري بتمثّل الوحدات السردية بطريقة شعرية تتجاوز مستوى الحكاية ببنيتها السببية والمنطقية لتقيم بينهما تفاعلاً ديناميكياً عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القاص، وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرؤية وإخفاء المعنى على الحدث.[3]

وهذا ما أستقر عندنا بمفهوم تداخل الأجناس الأدبية الذي يجري فيه استثمار شعريات وآليات أخرى في الشعر تؤخذ من جنس أدبي آخر، وإنَّ ما يميز هذا الأخذ هو احتفاظ الأجناس الأدبية الآخذة بسماتها النوعية العامة وبالعنصر المهيمن فيها، فالقصيدة في عناصرها العامة تبقى قصيدة شعر، فالتوازي مثلاً الذي هو عنصر مهم في الشعر، بفرضه الوزن والبنية التطريزية للبيت والوحدة النظمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة والمعجم توزيعاً متوازياً،[4] جميع هذه عناصر الشعر لا السرد، لكن ما حدث في القصيدة العربية الحديثة آنذاك، هو اقترانها ((غالباً بنمو العناصر الدرامية والملحمية والحكائية داخل القصيدة الجديدة إلى جانب العناصر .. الأخرى)).[5]

وما يؤكد احتفاظ الجنس المستفيد الذي هو الشعر، بعناصره المهيمنة هو أنَّ عملية التفاعل بين الشعر والسرد حدثت على مستويين، فأمَّا الأول ((فيتعلق بها طرأ على المحتوى السردي من تحويل هو مظهر من مظاهر امتثاله لخصوصية الشعر، وأمَّا الآخر فيتصل بإخضاع هذا المحتوى لطريقة التعبير الشعرية أي للنظر بما هو تركيب للبنية العروضية على

---

1 - سرد الشعر وشعرية السرد، 235 .

2 - ينظر : اساليب الشعرية المعاصرة ، 132 .

3 - اساليب الشعرية المعاصرة، 132 .

4 - ينظر : سرد الشعر وشعرية السرد ، 235 .

5 - معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، فاضل ثامر ، دار الحرية ، بغداد ، 1975 ، 292 .

الخطاب ولدلالة الإيحاء باعتبارها وظيفة الشعر الأساسية)).[1] وكان تداخل السرد مع الشعر الملمح الأبرز في تداخل الأجناس الأدبية، لذلك قصرنا حديثاً عليه هنا.

إنَّ الاستعمال الجديد للغة الذي يجمع بين البنى الشعرية والسردية قد حوّل الخطاب الشعري العربي إلى ((القول بتداخل النصوص)).[2]والقول بتداخل الأجناس الأدبية، وأعادها إلى ((مبتدأ الدائرة، وأعني أنَّ النص الشعري الذي ابتدأ نثرياً، أو شعرياً، عاد بعد دورة من التشكيلات والتحويلات إلى ما يقارب الصيغة الأقدم أي النثر الشعري الموزون ذي الإيقاع غير المقفى غالباً)).[3]

وهذا التحول أحدث تحولاً آخر أهم منه، هو التحول من الغنائية إلى الموضوعية؛ لأنَّ ((للشعر القصصي لهجة قريبة من لهجة النثر، تساعد الشاعر القاص في السرد، وتُخرج القارئ من الجو (الغنائي) الملازم للشعر، أي تُركِّز انتباهه على القصة من دون الشعر)).[4]

والشعر المتأثر بالنثر هذا يطغى عليه التفكير الدرامي، وهذا التفكير هو تفكير موضوعي في أبرز سماته،[5] ثم إنَّ تطور الشعر من الغنائية الصرف إلى (الغنائية الفكرية) هو تحول إلى العالمية، لأنَّ أروع القصائد الحديثة العالمية هي - وقبل كل شيء- قصائد ذات طابع درامي من الطراز الأول.[6] وهذا التصور الفني الجديد للشعر والرغبة في الانفتاح على الإنجازات العالمية، هو من التطورات والإنجازات التي جلبتها هذه المرحلة الأدبية في سيرورة الحداثة الأدبية العربية.

---

1 - السردي في الشعر العربي الحديث ، في سردية القصيدة الشعرية ، فتحي النصري ، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم ، تونس ، 2006 ، 345 .

2 - كتاب المنزلات ، منزلة النص ، 156 .

3 - المصدر نفسه، 157 .

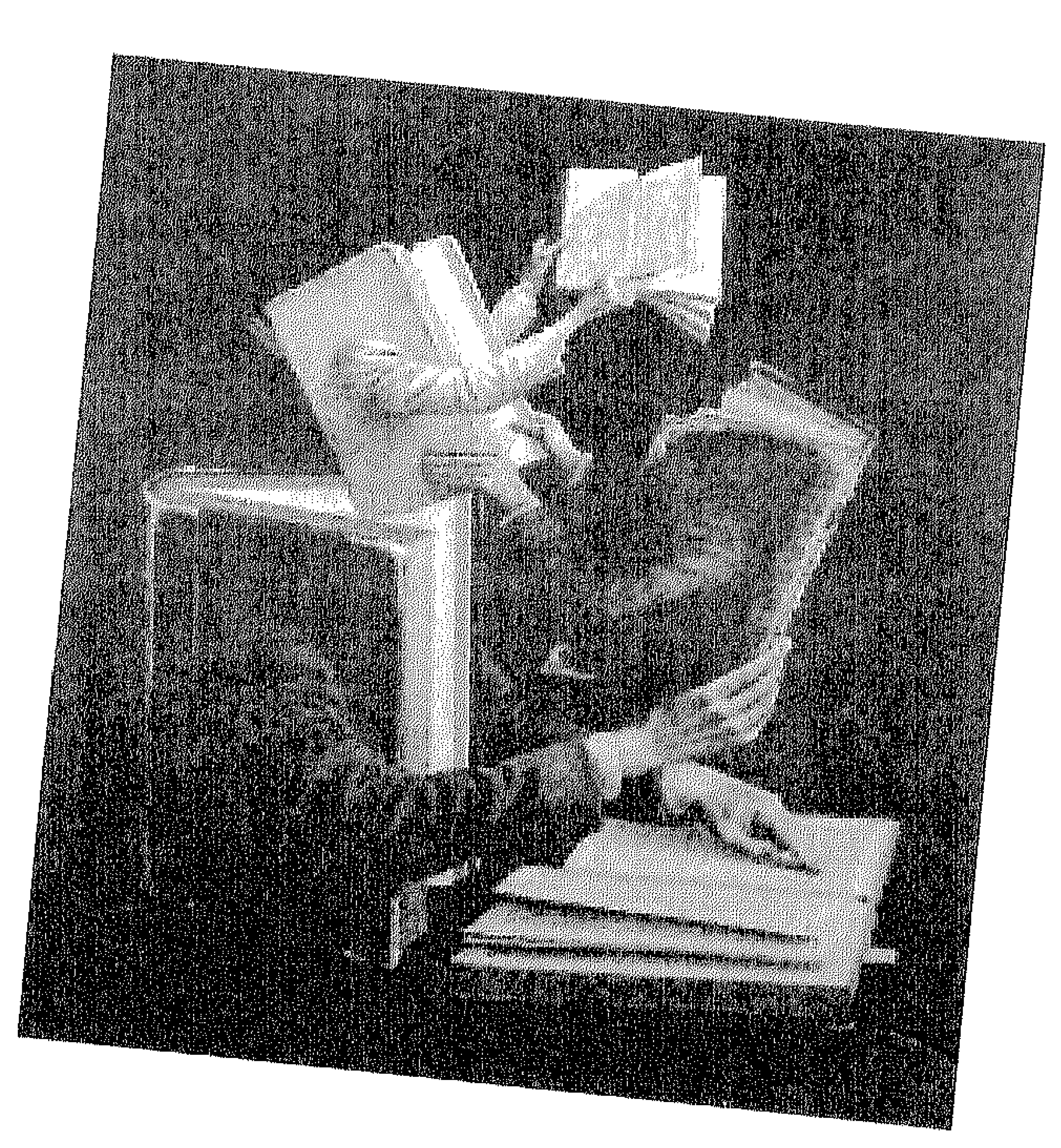
4 - بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2 ، 1989، 17.

5 - ينظر : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، 280 .

6 - ينظر : المصدر نفسه ، 281 .

الفصل الثالث:

مرحلة الجملة الشعرية



المبحث الأول

الشاعر والتراث

1- الواقع العربي وأثره في نشوء قصيدة النثر.

لقد تملّك الشاعر العربي في مرحلة نشوء قصيدة النثر أحساسان: أحساس بالخيبة والفشل، موجّه إلى النفس، وآخر بالنقمة والسخط، موجّه إلى الحكومات العربية آنذاك، إذْ أعلنت كارثة فلسطين إفلاس الحياة العربية بما فيها من إخفاقات عسكرية وسياسية، وصار الفرد العربي يصطدم بالفارق الكبير بين الآمال العريضة التي تبعثها فيه معرفته بالحياة الجديدة وطموحه الوطني وواقع حياته.

وكان هناك أمل في ثوراته، أنْ تنقذ الشعب من الفساد والجهل، اللذين قادا إلى كارثة (1948)، لكن الثورات أخفقت في الوصول إلى تغييرٍ منقذٍ فعلاً، مما أدى إلى الشعور بالغربة لديه[1]، خالطه شعور آخر بالخيبة والشك والرفض، بسبب انكسار الأحلام والطموحات الكبيرة، هذه الخيبات الكبيرة جعلت الشاعر العربي وسط ركام محزن من الانحدارات السياسية والانكسارات العامة، وطنيّاً وقومياً: خيبة الحلم السياسي بهزيمة (67)، والاهتزازات الكبرى في العالم فكرياً وسياسياً[2].

وصارت هذه الأزمات تكشف زيف ادعاءات الخطاب السياسي والخطاب الشعري المواكب له، واتسعت الهوّة بين المثقف والسلطة من ناحية وبين المثقف والواقع من ناحية أخرى[3]، لأنَّ ثمَّة طموحات وغايات للنهوض معروفة آنذاك، في إقامة دولة عربية حقيقية وتحديث المجتمع العربي، وتفضيل الفكر

1- ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، 709 .

2- ينظر: الشعر والتلقي ، علي جعفر العلاق ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 2002 ، 37 ، 38 .

3- ينظر: قصيدة النثر من التأسيس الى المرجعية ، عبد العزيز موافي ، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب ، القاهرة ، ط 1 ، 2006 ، 48 .

وتحرير الوطن والمواطن، تقابلها سياسات عملية وخيبات تتنكب هذا الطريق، تدغدغها إنجازات باهرة على مستوى العالم الآخر (الغربي).

أثارت هذه الحالة عند الشاعر العربي اسئلة كثيرة، قادته اجاباتها إلى التفكير في فاعلية أدواته وفي ما يملك لإنجاز التحول الكبير، وقد هاله أنَّ كلَّ شيء حوله قد خانه، وأنَّ كلَّ ما كان يحيط به من نظم وقيم ومعتقدات، لم يكن يمثّل حقيقة أصيلة، بل كان شيئاً مزيّفاً[1]. وقد ولَّد هذا الظنُّ عند الشاعر العربي والإنسان العربي بعامة، إحساساً جديداً أو مشروعاً جديداً للحل يقوده التساؤل، هل تصلح الثقافة العربية بما فيها من قيم وثوابت وأدوات لإنارة الطريق والوصول إلى الحل؟ أم أنَّ الحل يكون بتبني مشروع آخر له القابلية على صنع التغيير؟

لقد صار المشروع الآتي في تلك المرحلة يقوم على البحث عن قيم جديدة، وعن معايير جديدة، بعد أنْ انهارت المعايير والقيم القديمة، وكان هذا البحث الجديد عن الثوابت هو سمة المرحلة بين السنوات 1948 و1967.[2]وهي مرحلة نشوء قصيدة النثر العربية والتكريس لها.

وصارت الحاجة ماسة آنذاك الى ضرورة ((قيام انتلجنسيا عربية جديدة))،[3] وعلى نحو معين. وصارت الفكرة ايضاً إلى إعادة النظر في القيم والمفاهيم الموروثة على نحو عام،[4] وجاءت الفكرة ايضاً الى إنتاج (الثقافة البديلة) ورسم علاقة جديدة، غير

---

1 – ينظر: الفعالية الثورية في النكبة، نديم البيطار، دار الاتحاد، بيروت، 1965، ص48 ، نقلاً عن الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،705.

2– ينظر : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، 707 .

3– كتاب المنزلات، ج1 (منزلة الحداثة)، 202 .

4– ينظر: في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر، تونس ،1985 ، 7.

سابقة، بين الثقافة والسياسة في المجتمع العربي.[1] قد يكون الشعر أحد جوانبها في إعادة النظر فيه وفي ثوابته .

2- البحث عن قيم جديدة.

حاول الشاعر العربي البحث عن المشكلة الأساسية في مشكلات الثقافة العربية، ووجد أنَّ التراث هو هذه المشكلة الأساسية؛ لأنَّ الثقافة العربية السائدة وعلى مستوى النظام والمؤسسة أنَّها هي الثقافة التقليدية، وإنَّ الأجهزة الأيديولوجية السائدة هي التي تحوّل التراث إلى قوة أيديولوجية تَحُول دون نشوء إمكانات جديدة لثقافة جديدة.[2]

وعلى وفق هذا التصور للتراث العربي، وعلى وفق النظرة السالبة إلى القيم والأدوات والمفهومات التي تنتمي اليه، صار البحث عن قيم جديدة وأدوات جديدة أمراً مُسَوَّغاً، وصار الذهاب إلى أنَّ الإنسان العربي هو من يصنع نفسه وقيمه وثوابته — على مستوى الأدب على الأقل[3] - ويصنع حريته، وجاء أدونيس ليقول: ((نحن نخلق ولا نرث)).[4]

مثَّلت النزعة الراهنة آنذاك ثورة على كل ما هو تقليدي ثابت في مختلف مجالات الحياة، وصار الشاعر هو ذلك المهتم بكل ما هو تغيير وتبديل؛ لأنَّ قضايا الإنسان هي محور اهتمام الكتابة، وإنَّ الإنسان بهمومه وتقلبات حياته وتطوراتها هو مادّة الكتابة وروحها، وإنَّ تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة خارج اهتمام الشعر.[5]

---

1 – ينظر : الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصي ، شربل داغر، دار أزمنة، عمّان، ط1، 2006 ، 192.

2 – ينظر: زمن الشعر ، 55 .

3 – ينظر: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، عبد المجيد زراقط، دار الحرف العربي، ط1، بيروت، 1991، 133.

4 – نقلاً عن: المصدر نفسه، 132 .

5 – ينظر: قصيدة النثر العربية، الأسس النظرية والبنيات النصية، عبد القادر الغزالي، وزارة الثقافة، المغرب، ط1، 2007 ، 62 ، 63 .

كان لابد للشاعر العربي آنذاك، أنْ يتخطى قيم الثبات في تراثه الشعري القديم، وفي تراثه الثقافي بعامة، لكي يستطيع أنْ يبدع شعراً في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها.[1]

في طموح عند الشاعر العربي الجديد أنْ يصير نبّعاً من الشرار والفتوة، وأنْ يصير قوة متجددة، والفعل الذي يبدع الوجود ويعيد إبداعه باستمرار.[2]

وكان للشاعر أنْ توجه إلى أداته التي يستعملها واشتغاله الأول، يغيره ويثوره ويصنع منه التجديد، توجه إلى اللغة مع قناعة عنده، أنّه لا يمكن أنْ تُخلق ثقافة عربية ثورية إلّا بلغة ثورية، تصير الكلمة فيها قوة أبداع وتغيير، و تضع العربي في مناخ البحث والتساؤل والتطلع،[3] فإنَّ الأمور الجديدة والموضوعات الجديدة بها حاجة إلى لغة أو طريقة تعبير جديدة؛ لأنَّ اللغة ليست وسيلة تعبير فحسب، وإنَّما هي كذلك طريقة تفكير، ولكل وضع اجتماعي لغته.[4]هي ثورة لغوية تمكّن في تهديم وظيفة اللغة القديمة.[5]

من هنا جاء الاشتغال على تهديم اللغة القديمة وبناء لغة جديدة أنتجت قصيدة النثر، تلك الكتابة التي ارتبطت بالثورات والحركات بوصفها شكلاً شعرياً قادراً على غزو آفاق الكتابة الحديثة.[6]

فصارت قصيدة النثر، على وفق تصور روّادها، ثورة جذرية على كلِّ ما سبقها من الأشكال الشعرية ومفاهيمها، وبما تحمل من تمرد على هذه الأشكال والسعي إلى

---

1 – ينظر: زمن الشعر ، 178 ، 179 .

2 – ينظر : زمن الشعر، 180 .

3 – ينظر : المصدر نفسه، 239 .

4 – ينظر : المصدر نفسه، 237 .

5 – ينظر : المصدر نفسه، 239 .

6 – ينظر : قصيدة النثر العربية، الأسس النظرية والبنيات النصية ، 82 .

إيجاد لغة جديدة،[1] تقوم على التمرد والثورة على القديم وتخطئهُ وترفضهُ ولا تستكين للقاعدة ابداً.[2]

كل هذه الظروف جعلت العقلية العربية تبحث عن استعمال جديد للغة، يُنتج تعبيراً جديداً لا على مثال، يتجدد دائماً، وهذا الاستعمال الجديد، هو قصيدة النثر، تلك الكتابة التي تمردت على قوانين الكتابة العربية، منفتحة على التعدد اللانهائي والفهم الجديد للغة والحياة .

3- موقف الشاعر من التراث :

لقد تطور موقف الشاعر العربي من التراث تطوراً كبيراً عنه في مرحلة شعر التفعيلة، اختلف فيه مفهوم التراث والموقف منه، وقد تطور مفهوم التراث واختلف وتعددت توجهاته بسبب تعدد واختلاف التوجهات السياسية والأيديولوجية.[3]

فإنَّ ثمَّة مفهوم للتراث ارتبط بشعراء (جماعة شعر) يقترن بمرحلة زمنية تاريخية تحويها مراحل الوثنية والمسيحية، التي مرّت على المشرق العربي، بل على الهلال الخصيب فحسب، مفصولاً عن التراث العربي بعد هذه المراحل.[4]

وهذا مفهوم مرجعيته دينية واضحة، وثمَّة مفهوم آخر له انفتح فيه يوسف الخال على العالمية والكونية، بفهمه للتراث أنَّه التراث الكوني أو الإنساني، وأنَّ الحفاظ عليه بالانتماء إلى ثقافته الممتدة في الغرب الآن.[5] وهذا مفهوم مرجعيته ثقافية تدعو إلى

---

1 - ينظر : أفق الحداثة وحداثة النمط ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، 88 .

2 - ينظر : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، 220 .

3 - ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 79 .

4 - ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط ،42.

5 - ينظر: قضايا النقد والحداثة ، دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، ساندي سالم أبو سيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 2005

التأثر بالثقافة والأدب الغربي، والانتماء إلى مدارسهما. وهناك فهم آخر جغرافي فكري، أقامه أدونيس، بتحديده تراث منطقة البحر المتوسط، في خصوصية جغرافية وعرقية واقتصادية واجتماعية، واشتماله على أوطان من قرطاجة مروراً بالإسكندرية وبيروت وانتهاءً بأنطاكية، ويشتمل على سومر وبابل.[1]

ومن مفهومات التراث ايضاً، تحديده بالتراث اللبناني فقط، انطلاقاً من الإيمان بأنَّ لبنان يشكّل كياناً تاريخياً متميزاً، بحضارة ترتقي بأصولها إلى زمن الفينيقيين، وأنَّ امتداد لبنان هو البحر المتوسط وتراثه الغربي، وليس الشرق والصحراء،[2] وهذا مفهوم مرجعيته القومية اللبنانية. ومنه ايضاً أنَّ التراث هو تراث سورية الكبرى أو الهلال الخصيب، ويتخذ هذا بعداً متوسطياً ايضاً.[3]

وكان شعراء (تجمّع شعر) في انتمائهم التراثي، يميلون دائماً الى الانتماء إلى ثقافة البحر المتوسط، بوصفها جزءاً من ثقافة الغرب، لا إلى ثقافة الجزيرة العربية، بانتمائها الشرقي العربي، يقول حليم بركات: ((الشاعر يرفض الرمل ويتجه نحو البحر))،[4] كناية عن الجزيرة والصحراء، وعن الغرب والبحر .

وَعَرَّفَ أعضاءُ تجمّع شعر التراث بأنَّه: ما تجمَّعَ فيك عبر العصور، ولا يمكنك إلّا أنْ تُعَبِرَ عَنه وتُحييه، وما التاريخ في النهاية إلّا ما عاش فيك.[5] وهذا فهم شامل للتراث، يدخل فيه الماضي بتفصيلاته من دين وفلسفة وأدب وطريقة تفكير. فهو الثقافة العربية كاملة، بالأجهزة السياسية والأيديولوجية القديمة والمدرسة، ونظام الحياة عموماً، ونظام الفكر كذلك، وهو الثقافة على نحو عام، وهذه ليست مجرد بنية

---

1 - ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط ،42.

2 - ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 79 .

3 - ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط ، 42 .

4 - عالم مهيار الدمشقي عالم الشعر الاغنى، حليم بركات، شعر، عدد 23 السنة السادسة، 1962 ، 113، نقلاً عن : قضايا النقد والحداثة ، 123 .

5 - ينظر : الحداثة في النقد العربي المعاصر، 131 .

قومية وإنَّما هي الأساس الكلّي الذي يوجد كلُّ شيءٍ بدءاً منه،[1] لكَّن شعراء هذه المرحلة، وعلى الرغم من أنَّهم يرون أنَّ التراث هو الثقافة الماضية بوصفها كُلَّا كاملاً، إلّا أنَّهم عندما أرادوا تغيير هذه الثقافة اقترحوا تغيير جزءٍ منها، هو اللغة واستعمالها، بوصفها العنصر الأهم في هذه المنظومة الكبيرة .

وعلى أيّة حال فإنَّ التراث الشعري العربي والتراث الثقافي بوصفه كلاً ثقافياً، لم يكن شديد الحضور والثقل في مشاغل روّاد حركة شعر[2]، بل ذهب تصور روّاد(شعر) إلى أبعد من ذلك بفهمهم التراث مشكلة أساسية من مشكلات الثقافة العربية، نظرياً وعملياً،[3] وإنَّ امتداده إلى الحياة الراهنة سبّب ارباكاً كبيراً لها، لا سيما عندما استثمرته المؤسسة والأجهزة الأيديولوجية السائدة في المجتمع العربي، لتحوله إلى قوة أيدلوجية تضمن استمرارية الماضي ورسوخ النظام، وتحول دون نشوء إمكانات جديدة لثقافة جديدة.[4]

لذلك صرنا نلفي موقفاً من التراث – في هذه المرحلة – أكثر تصلّباً من موقف شعراء مرحلة شعر التفعيلة منه. كانت الدعوة أوّلاً إلى إعادة التقييم لهذا التراث وفحصه على وفق معايير راهنة، فالتراث ((ليس تركة مومياثية تحرسها الأشباح والتعازيم))[5]. في محاولة لإعادة تقويم الثقافية العربية بجوانبها التراثية خاصةً.[6] وإخراج المحتوى السلبي الذي لا تهيمن فيه الحساسية الميتافيزيقية، والكشف عن جوانب أخرى في هذا التراث، عن طريق المراجعة والمساءلة له،[7] لا قدسية للتراث،

---

1 – ينظر : زمن الشعر ، 21 .

2 – ينظر : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 80 .

3 – ينظر : زمن الشعر ، 55 .

4 – ينظر : المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.

5 – ها انت ايها الوقت ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، 178.

6 – ينظر: زمن الشعر ، 75 .

7 – ينظر: قضايا النقد والحداثة ، 125 .

وهو ليس كاملاً، ولا مطلقاً، ولا حاكماً ولا ملزماً، إنَّه فعل ثقافي عمل فيه وأنتجه بشرٌ مثلنا يصيبون ويخطئون.[1]

ثم جاءت الدعوة ثانياً، إلى إمكانية التفريط بالعلاقة بالتراث، وأنَّ حركة (شعر) وعلى الرغم من تأكيدها السعي لتجديد التراث العربي، وعدم الانقطاع عن الأصول، هي تعمل جادة على تغيير العقلية العربية كاملة، وإيجاد عقلية متجددة واعية وفقاً لمعطيات الحضارة الغربية.[2]

لأنَّ هذه الحركة ترى – وعلى مستوى الشعر – ((أنَّ الشعر اللبناني الحاضر، شعر عربي تقليدي، وهو شعر مختلف عن هذا العصر (...) يصدر عن عقلية إجترارية "عنيفة "))[3] . وهذا الحكم يسوّغ لروّاد هذه الحركة قطع العلاقة بالماضي شعرياً، والبحث عن شعر جديد. وهذا الانقطاع لا يتأتى إلّا باستطاعة ((الشاعر أن يبني مفهوماً شعرياً جديداً (إذا) عاش في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أنْ يجدد الحياة والفكر، أذا لم يكن عاش التجدد فَصَفى من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة)).[4] وبذلك يكون التراث قد فقد قدسيته، وصار يحمل من قيم التبديل والتغيير بقدر ما يحمل من قيم الثبات، وبات يُنظر اليه بوصفه مشكلة من مشكلات الواقع العربي الراهن، وصارت الدعوة إلى تجديده وتغييره متوافرة متحمّسة .

---

1 – ينظر: زمن الشعر ، 75 .

2 – ينظر: قضايا النقد والحداثة ، 28 ، 29 .

3 – حركة الحداثة ، في الشعر العربي المعاصر ، 67 .

4 – زمن الشعر ، 54 .

4- الموقف من أدوات الكتابة الشعرية المنتمية إلى التراث.

1. اللغة .

لقد كان على روّاد قصيدة النثر أنْ يستمروا في تدمير البنى القديمة التي تعيق مسيرتهم، حتى يعبّروا تعبيراً جديداً قادراً على خلق كيانات معرفية متطلعة لا مقيَّدة، شاملة لا محدودة، إنسانية لا فردية [1]، حتى صارت القصيدة لديهم لا تحيل إلى معلوم شائع أو موروث، شأن القصيدة التقليدية، وإنَّما تحيل إلى مجهول حاضر أو محتمل.[2]

وحاول روّاد (شعر) التعامل مع أدوات الكتابة العربية القديمة من لغة وأوزان وقوافي تعاملاً جديداً؛ لأنَّهم يرون في ((اللغة الشعرية القديمة، شأن علاقات الإنتاج القديمة عامل اغتراب وتغريب. إنّ الشاعر الذي يكتب اليوم (بالطرق) الشعرية القديمة، لا يكون مغترباً عن ذاته وعصره وحسب، وإنَّما يكون أيضاً مشاركاً في تغريب الإنسان)).[3] فقد اشتغل روّاد شعر كثيراً على موضوع اللغة الشعرية؛ لأنَّهم يؤمنون بأنَّ ((جدّة اللغة الشعرية وثوريتها تتضمن، بالضرورة، نفي اللغة الشعرية القديمة))،[4] وجعل اللغة الشعرية المرجوّة تتناسب مع ما يتطلعون إليه من تحديث وتجديد، صاروا يكتبون بلغة الإيقاع اليومي، فالمعجم طارئ لا إضافة فيه[5]؛لأنَّهم يؤمنون بأنَّ المضامين والأفكار التحررية والثورية لا تُكتب بلغة قديمة: وإنَّما بلغة ثورية تحررية

---

1 – ينظر: قصيدة النثر قصيدة مستقبلية، ياسين النصير، مجلة الأديب المعاصر، العدد 41 ، كانون الثاني/ 1990 ، 80 .

2 – ينظر: فاتحة لنهايات القرن ، بيانات من اجل ثقافة عربية جديدة ،ادونيس ، دار العودة ، لبنان،ط1، 1980، 339 .

3 – الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، 249 .

4 – المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.

5 – ينظر: النص في ضيافة الرؤيا، دراسة في قصيدة النثر العربية، رحمن غركان، دار رند، دمشق، ط1، 2010 ، 122.

ايضاً. فهم يؤمنون بأنَّ اللغة ليست وسيلة تعبير فحسب، وإنَّما هي كذلك طريقة تفكير، ولكل وضع اجتماعي لغته، ولا يمكن أنْ تخلق ثقافة عربية ثورية إلّا بلغة ثورية. وهنا يتغير معنى صلة المتثقف الثوري أو المبدع الثوري بالموروث، فهي ليست صلة إحياء أو تمجيد، وإنَّما صلة نقد وتحليل وتجاوز.[1]

وهنالك اتجاهات في التعامل مع اللغة عند روّاد (شعر) الأول هو اتجاه يتبنى الدعوة إلى استعمال اللهجة العاميّة وتوظيفها في الأدب، عدّها بديلاً مناسباً مرافقاً للحداثة التي أخذت تطال جوانب الحياة جميعها مع التأكيد على عجز اللغة العربية الفصيحة على تحمّل الدعوات الحداثية.[2]

وقد تبنّى هذه الدعوة أولاً ميشيل طرّاد، بنشره قصيدة باللهجة العاميّة اللبنانية، تليها دعوة ليوسف الخال بكتابته مقالاً باللهجة العاميّة اللبنانية، ثم دعوة سعيد عقل بإصداره كتاب اللهجة العاميّة اللبنانية،[3] بتصور يوسف الخال أنَّ الحل (الحداثي) هذا ينقذ الأدب العربي ويمنحه التعبير الحي والحر، وبفضلها يتم التغلب على الصعوبة الأساسية في وجه الأدب العربي الحي المبدع الحديث.[4]

لكن هذه الدعوة لم تجد اصواتاً تناصرها وترعاها؛ لأنَّها صدرت اولاً عن وعي أيديولوجيٍ ومقاصدَ سياسيةٍ مستترة بثوب ثقافي، وتتلخص بوجود مشروع سياسي ثقافي يهدف إلى فصل لبنان عن محيطه [5] العربي . فضلا عمَّا يحدث من ظهور لغات متعددة في العالم العربي تبعاً لتعدد اللهجات القائمة. لذلك واجهت هذه المحاولات فشلاً كبيراً. فاللغة العربية تشكّل لدى الغالب الأعم اللغة المقدسة ولغة القرآن وكلّ ما

---

1 – ينظر : زمن الشعر ، 238 ، 239 .

2 – ينظر : قضايا النقد والحداثة ، 185 .

3 – ينظر : افق الحداثة وحداثة النمط ، 44 ، 45 .

4 – ينظر : قضايا النقد والحداثة ، 188 .

5 – ينظر : المصدر نفسه ، 190 .

له صلة بالقداسة والتراث.[1] ولم يصل الأدباء الى المرحلة التي يغادرون اصول اللغة على نحو تام.

أمّا الاتجاه الآخر في التعامل مع اللغة، فهو اتجاه يدور في الحفاظ على اللغة الفصحى مع جعلها لغة تتماشى مع الرؤية الجديدة، بأنْ تُشحن بمعجم جديد، وأنْ تستوعب طاقات تتناسب وجدّة التجربة.[2] ولم تُعَد قضية الشاعر مع اللغة تحل ببساطة – كما كانت من قبل – عن طريق تحصيل ثروة كافية من ألفاظ المعجم الشعري، وإنَّما صار الحل هو خلق معجم شعري جديد يناسب تجارب العصر الجديدة وصارت الكلمات فيه تجسيداً للوجود، تنماز بالتفرد والالتحام بالتجربة الشعرية.[3]وهنا صارت اللغة تلتحم مع الوجود، وتعمل على كشف علاقة الإنسان به، لا لنقل الأحاسيس والمشاعر فحسب.

2.الأوزان والقوافي .

انطلقت حركة (شعر) في موقفها من الأوزان والقوافي من فكرة: أنَّهُ ((ليس للأوزان التقليدية أيَّة قداسة))،[4]وهي فكرة أكثر تقدماً مما كانت عليه الفكرة في مرحلة شعر التفعيلة، التي حاولت الإبقاء على الأوزان العربية قاعدةً للكتابة .

إنَّ أهم شعراء حركة (شعر) كتبوا أعمالهم الشعرية في أبيات غير موزونة.[5]ولم يعد الإيقاع الشعري يتمثل في الوزن والقافية فحسب، بل صار الاخيران عنصرين من عناصر الإيقاع الأخرى، وقد يتراجعان إلى موقع يجعلهما ليسا عنصرين أساسين في

---

1 – ينظر : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 84 ، 85 ، 86 .

2 – ينظر : قضايا النقد والحداثة ، 202 .

3 – ينظر : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية ، 180 .

4 – ينظر : الحداثة في الشعر العربي ، 79 .

5 – ينظر : قصيدة النثر العربية او خطاب الارض المحروقة ، رشيد يحياوي ، دار افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2008.

تحديد شعرية القصيدة، واصبح البحث قائماً عن عناصر شعرية اخرى ليست هي الوزن والقافية،[1] وصارت النظرة إلى الشعر على أنّه الكلام الموزون المقفى عبارة تشوّه الشعر، وعلى حدِّ فهم أدونيس فهي العلامة على المحدودية ومعيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها.[2]

إنَّ عملية التجريب التي كانت تطغى على الإبداع الشعري في مرحلة حركة شعر وقصيدة النثر، وطغيان الذاتية المفرطة والتعدد الهائل في التجارب الشعرية الحديثة، جعل الأصوات تتعالى داعية إلى ترك الكتابة على وفق الأوزان والقوافي المعروفة، يقول يوسف الخال: ((القافية التقليدية ماتت على صَخَب الحياة وضجيجها، الوزن الخليلي الرتيب مات بفضل تشابك حياتنا وتشعبها وتغيّر سيرها، وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته، علينا نحن كذلك أنْ نبدع شكلنا الشعري، للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته))،[3] وبالتالي ما عاد للوزن والقافية تلك الخصوصية والقدسية، وذلك الإجلال بوصفهما أداتين من أدوات أو تقنيات الكتابة الشعرية العربية التي تنتمي إلى التراث.

5- إشكالية إتّباع أنموذج غربي في الكتابة :

تنسب بداية الشكل الشعري لقصيدة النثر العربية عند روّادها إلى مرجعية غربية، تتصل بالشعر الفرنسي أكثر من اتصالها بغيره، وتعدّ تجارب الشعراء الفرنسيين والانكليز وطروحات النقاد الفرنسيين مرجعاً لجيل التأسيس هذا.[4]

وقد أثار هذا الانتساب إلى مرجعية غربية إشكاليتين: الأولى تخص المرجعية غير العربية وأصالة هذا التجربة أو التطور الكبير الذي حصل للقصيدة العربية، والأخرى

---

1 - ينظر : الحداثة في الشعر العربي ، 174 .

2 - ينظر : مقدمة للشعر العربي ، ادونيس ، دار الساقي ، بيروت ، طبعة جديدة مزيّدة، 2009، 98.

3 - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 93

4 - ينظر: النص في ضيافة الرؤيا ، دراسة في قصيدة النثر العربية ، 28، 29 .

فنية تنطلق من السؤال: كيف يصحُ أنْ نستعمل أطروحات نقدية غريبة ظهرت في الكتابة غير العربية ؟ ونطوّعها لقراءة وكتابة إبداع عربي له خصوصيته في لغته ؟

إنَّ الارتباط العضوي على مستوى التسمية والتنظير في قصيدة النثر بالأنموذج الفرنسي، في وقت كانت فيه الذاكرة العربية تسعى لإطلاق الطاقات القومية الكامنة لرفض استيراد نماذج إبداعية أو تنظيرية عن الغرب،[1] كان ذا أثر سلبي على ما طرحته حركة (شعر) وقصيدة النثر، عزّز ذلك الأثرَ الارتباطُ الفكري الواضح الذي يجمع التيارين البارزين في تجمّع شعر بالثقافة الغربية والدعوات الليبرالية في مواجهة ما يتصوَّر أنَّه- بطريقة أو بأخرى- قمعُ عنصريٌ وطائفي[2] في البلدان العربية، ودفع ذلك بعض الأصوات إلى اتهام مجلة شعر وأعضائها بأنَّهم ينفرون من أي دعوة للعروبة، وأنَّ إحساسهم بالانتماء إلى الأمة العربية ضعيف أو معدوم[3]، كلُّ ذلك جعل قصيدة النثر مقدَّر لها أنْ ترتبط بحركة شعر، وما دار حولها من تشكيك في انتمائها العروبي والدعم المالي المشبوه لهذه المجلة، وارتباطها بمؤسسة مشبوهة .

لكنَّ الأهم من ذلك ما أثاره السؤال: هل يصلح التأسيس النظري لقصيدة النثر والذي جلبه روّاد (شعر) وبإقرارهم من النقد الفرنسي، ومن كتاب (سوزان برنار) على وجه الدقّة، لتطبيقه على كتابة عربية مختلفة في كلّ شيء عن تلك الكتابة ؟

في بداية كتابة قصيدة النثر كان هذا السؤال قائماً، ولا سيما إنَّ أهمَ منظرَين لقصيدة النثر هما(أدونيس – انسي الحاج)، اتّكئا على كتاب (سوزان برنار) في كلِّ شيء. لكن بعد استقرار الكتابة على وفق هذا الأسلوب، ومجيء شاعر مهم مثل محمد الماغوط، أقرَّ كمال خير بك بأنَّ ما جاء من قواعد نظرية غربية، هي ((قابلة للتحقيق

1 – ينظر : قصيدة النثر العربية من التأسيس الى المرجعية ، 20 .

2 – ينظر : افق الحداثة وحداثة النمط ، 21 .

3 – ينظر : المصدر نفسه والصفحة نفسها .

على يد الشاعر العربي، إذا توصّل هذا الشاعر إلى التعويض عن غياب الوزن والقافية بالتركيز على عناصر جمالية أخرى تميّز فنّ الشعر)).[1]

وبذلك تنتهي الإشكالية الفنية بنضج التجارب العربية وإقناعها، لتظلّ إشكالية المرجعية ويظلّ التشكيك في الانتماء القومي لشعراء هذه الحركة، وعدّ كتابتهم هذه بدعة أو مؤامرة لتحطيم اللغة العربية والتراث الشعري العربي عامة،[2] ومنتمية إلى الموقف من التراث العربي .

---

1 – حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 93 .

2 – ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، 213 .

المبحث الثاني

التحوّل في مفهوم الشعر

1- الشعر من الانفعال إلى الرؤيا.

إنَّ الإنجاز الأهم الذي حقّقه روّاد قصيدة النثر وأعضاء تجمّع (شعر) في هذه المرحلة، وفيما يخصّ مفهوم الشعر ((هو جعل الشعر قضية مستقلة ونقله من (اعتباره) انفعالا أو وصفاً أو حكمة إلى (اعتباره) رؤيا في الإنسان والوجود، تستشف العالم وترسم أبعاده)).[1]

وهو إنجاز ليس بالهين إذا ما نُظر إليه على وفق التصور الراسخ للشعر العربي، ولا سيما أنَّه تحوَّلَ بالنص الشعري من نصٍ ينقل الانفعال ويصف الأشياء إلى نص يخلق لغة جديدة عبر بناء ينزع إلى الوعي الدرامي النافذ، ويشتغل على استلهام وعي الخلاص من تناقضات العالم.[2]

فالشعر الذي كان يشكّل فيما مضى مجرد نظرة أفقية تكون الصلة فيها، بين الإنسان والعالم، صلة شكلية، صار الآن مغامرة إنسانية تسعى إلى البحث عن حقيقة وقائع العالم، تتسلح بقوانينها العامة التي أهمها الرؤيا والمغامرة فيها وراء حدود العالم.[3]

وإشاعة هذا الفهم الجديد للشعر فيه رغبة للتحول الكبير في مفهوم الشعر، ويتماشى مع ما أرادت (شعر) التأسيس له من مشروع حداثي يعيد النظر جذرياً في مفهوم الشعر، على وفق رؤية جديدة أكثر تماسّاً مع حسّاسية الحياة الجديدة.[4]

---

1 – الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، محمّد جمال باروت، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ط1 ، 1981 ، 53 ، 54 .

2 – ينظر: النص في ضيافة الرؤيا ، 79 .

3 – ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 74 .

4 – ينظر: قضايا النقد والحداثة ، 49 .

ويُرجع الباحثون هذا التحول في مفهوم الشعر عند جماعة (شعر) وكتّاب قصيدة النثر الروّاد إلى سببين: الأول، تأثرهم بالتيارات الفكرية الغربية، ولا سيما السوريالية منها، فإنَّ قصيدة النثر العربية التي تبنتّها حركة (شعر) تأثرت بقوة بالاتجاه السوريالي حتى وصل التشابه بين القصيدتين حدّ التطابق[1] في الكثير، من الرؤيا والثورية والكشف والرفض والتجريب الدائم، وإنّه غير خافٍ تأثر كتّاب قصيدة النثر الروّاد بهذا الفكر ومفهوماته، ولاسيما أدونيس منهم، فقد اتّضح في مقالاته التي كتبها مبكراً تأثره بالسوريالية ومفهوماتها من ((رؤيا وكشف ومعرفة ونبوءة)).[2] لتذهب قصيدة النثر كثيراً نحو القصيدة السوريالية والاتجاه السوريالي، وهذا في المراحل الأولى لكتابة قصيدة النثر والتنظير لها. لكن مع تقدم الزمن بهذه الكتابة ظهر سبب آخر لبروز الرؤيا فيها وهو التأثر بالكتابة العربية الصوفية. فإنَّ ثمَّة تراسل بين النص الشعري (قصيدة النثر) والنص الصوفي. وهذا إنتاج طبيعي للتراسل بين (الرؤيا) التي تبنّتها جماعة شعر والحدس الصوفي؛ لذلك جاءت قصيدة النثر أقرب إلى الأحوال والمقامات الصوفية.[3]

إنَّ نزوع الشاعر في قصيدة النثر إلى تأمل (الماورائيات) واستشراف المستقبل شعرياً بما يشبه الحدس والاستشراف الصوفي جعله يتقمّص وظيفة النبي أو العارف والرائي أو المتصوّف، لهذا تم ربط الرؤيا في الشعر بالرؤيا ذات الجذر الديني الشمولي، بدءاً من رؤى المتصوّفة رجوعاً إلى رؤى الكتب السماوية وانتهاءً برؤى جيل الستينيات في الشعر[4]. ولا أظنُّ أنَّ عملية التأثر مقصودة من قبل الشاعر هنا، وإنَّما جاءت المشاركة صدفة بين ما يحمله النص الصوفي من آليات وجدت أخواتها في آليات النص الشعري الجديد، جعلت الشاعر يربط بين النصين؛ لأنَّ شاعر قصيدة النثر لم يكن

---

1 – ينظر : قصيدة النثر العربية من التأسيس الى المرجعية ، 110

2 – افق الحداثة وحداثة النمط ، 90 ، 91 ، 92 .

3 – ينظر : قصيدة النثر العربية من التأسيس الى المرجعية ، 68 .

4 – ينظر : النص في ضيافة الرؤيا ، 79 .

بوعيه ربط إبداعِهِ بإبداعٍ موروث سابق له، وهذا يتقاطع مع فهمه للكتابة الحديثة التي تنقطع عن السابق لها، ومع موقفه من التراث أيضاً .

وتقوم عند شاعر قصيدة النثر قناعة تربط بين المرجعين لهذه الرؤيا (السوريالية والصوفية)، وتقرّ بالتقارب والتشاكل بين النصين ((فالنص الصوفي والنص السوريالي كلاهما ينطلقان غامضين كثيفين، فاتنين، من النبع ذاته؛ فالشعر السوريالي نشاط صوفي)). [1]

والنصان يصدران وبحسب تصور أدونيس عن (الحرية والحلم والرؤيا)، وتأتي أهميتهما في اشتراكهما في الأسلوب الذي سلكاه في إيصال المعرفة، فالصوفية اكتسبت أهميتها في نظر أدونيس من الحقل المعرفي الذي أسست له. وفي الأصول التي تولدت عنها، وفي الفضاء الذي فتحته، وأفصحت عنه باللغة، خصوصاً، وهذا ما يمكن أنْ يقال عن السوريالية.[2]

لقد وجد كتّاب قصيدة النثر في مرحلة التكريس أنَّ ثمّة تشابه خطير بين السوريالية والصوفية، بأنْ ((تُوحِّد السوريالية شأن الصوفية، بين الكتابة والحياة، فلا يكفي أنْ نكتب الشعر، مثلاً، وإنَّما يجب أنْ نحياه)).[3]

وقد اشتغل روّاد قصيدة النثر على ربط الرؤيا بالواقع عن طريق الكشف، فالرؤيا كشف، وهي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه[4]. وعن طريق البحث عن الثورة في تغيير الواقع، واستعمال اللغة أداة لهذا التغيير وهذه الثورة، ((فالشعر رؤيا بفعل، والثورة فعل برؤيا))[5]، وهذا الفهم الجديد يتناسب تماماً مع النزعة التحررية والثورية

---

1 - ينظر: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، 134 .

2 - ينظر: الصوفية والسوريالية، ادونيس، دار الساقي، بيروت ، ط4 ، 2010 ، 25 .

3 - المصدر نفسه، 27 .

4 - ينظر: الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، 167 .

5 - حركية الإبداع، خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1982 ، 129 .

التي كَلَّف بها روّاد قصيدة النثر أنفسهم لتغيير هذا الواقع الذي وجدوه في الحياة العربية في شتّى مجالات هذه الحياة .

إذن كان هذا الشاعر الرائي هو ذلك الشاعر الذي ((يرفض العالم الظاهر مؤكِّداً على أنَّ الشعر اكتشاف للحياة الحقيقية الغائبة، اللا مرئي، ويقتضي رفض هذا العالم رفضاً لنظامه المعرفي، أي أنَّه يقتضي تعطيلاً لنظام كلامه ونظام تعبيره))،[1] وكان هذا عمل الشاعر المعاصر (الرائي المعاصر) في واقعه العربي، فقد بدأ بتحرير الذات – ذاته – من جميع القيود، مؤسسية كانت أم عرفية، ليقود حالة التغير ويولّد الجديد.[2] وأنَّ أصحاب فكر التغيير في مرحلة قصيدة النثر يؤمنون بأنَّ إمكانيات الشعر تذهب إلى أبعد من ذلك حين يصرحون بأنَّ طبيعة الشعر، هي تنبؤية رؤياوية على نحو أساسي، تقوم على كسر الآفاق المغلقة لمثل هذا العالم.[3]

وقد برز في قصيدة النثر اتجاهان في الرؤيا، هما رؤيا الخلاص، والرؤيا الدرامية، وفي الأولى ينزع الشاعر إلى المواجهة لتحقيق الذات الشاعرة، للانتصار على القلق والاغتراب لتحقيق شيء من الانبعاث في مواجهة أشكال الغياب والحركة بما يشبه اكتمال الذات أمام نقصان الواقع.[4] والرؤيا هنا لا تبعده عن الواقع أو تفصله عنه؛ لأنَّ((الرؤيا لا تستلب الواقع، وإنَّما تعيده إلى جوهره، أي أنَّها تتجاوزه وتتخطاه إلى كنهه ومبتغاه))،[5] فإنَّنا نسمع أحياناً في كتابات شعراء قصيدة النثر، صراخ الذات،

---

1 – الصوفية والسوريالية ، 246 .

2 – ينظر: تجليات الحداثة ، قراءة في الإبداع العربي المعاصر ، ماجد السامرائي ، دار الأهالي ، دمشق ، ط1 ، 1995 ، 11.

3 – ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 75 .

4 – ينظر: النص في ضيافة الرؤيا ، 80 .

5 – جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، خيرة حمر العين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ط1 ، 1997، 86 .

وصراعها ضد الفناء، ورغبتها الطاغية في التغيير باستشراف عالم من الكمال والعدل، [1] وكل هذا مما سعى اليه روّاد قصيدة النثر في هذه المرحلة، في سعيهم للتغيير والتجاوز والثورة.

وأمّا الرؤيا الدرامية، فهي الأبعد مدى والأوسع أفقاً والأشمل في مديات التغيير؛ لأنَّ النزوع الدرامي في قصيدة النثر شائع، وهو يفتح للرؤيا الشعرية طرائق تعبير، تنفتح على أبعاد الحياة أكثر وأشمل. [2]

تقتضي غلبة هذا الأسلوب الشعري في قصيدة النثر عدداً من اللوازم المنتظمة، مثل تحطيم أبنية الزمان والمكان خلال السرد، بوساطة العناصر الغنائية، وتوظيف الأبنية الإيقاعية تماشياً مع السرد، ووضوح الامتداد الأيديولوجي المباطن للتجربة الشعورية. [3] وهذا التوجه الدرامي أضّفى الكثير من الإبداع على كتابة قصيدة النثر، وجعلها تتماشى مع الروح الذي دعت اليه، النزعة في كتابه قصيدة النثر، إذْ أنْ ((التفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنَّما يأخذ دائما في الاعتبار أنَّ كلَّ فكرة تقابلها فكرة، وأنَّ كل ظاهر سيخفي وراءه باطناً)). [4]

لقد صار شعر قصيدة النثر رؤيا، وتحول من الانفعال والوصف والإحساس بالأشياء إلى الرؤيا والكشف، وصار الشاعر الرائي نبيّاً، كل ذلك بأثر من روح العصر على كتّاب هذه القصيدة، وبأثر من الاتجاهات العربية والكتابات الصوفية العربية ايضاً.

---

1 – ينظر: قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، أيمان الناصر، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007، 156.

2 – ينظر: النص في ضيافة الرؤيا، 83.

3 – ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة، 111.

4 – الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 271.

2- الشعر من الأُطر إلى الفضاء المفتوح :

في الوقت الذي اجتهد فيه كُتّاب قصيدة التفعيلة ونقّادها في إقامة قواعد القصيدة العربية الحديثة (قصيدة التفعيلة) وإرساء أُسسها ومقومات شكلها وأدائها، اجتهد كتّاب قصيدة النثر العربية ومريدوها في رفض كلّ شكلٍ سائدٍ وكلّ شكل مقترح ومفروض ومنظّر له، فـ((الإبداع [الديهم] يلغي النظرية، ومن الشعر نفسه تنبع المفهومات، وليس العكس))،[1] وانطلقوا من مبدأ حرية الشاعر في الكتابة وفي خصوصية التجربة والأبداع خارج أسوار القواعد وخارج حدود النظريات، لأنَّ ((كلَّ شاعر يشعر ويفكّر ويكتب انطلاقا مما هو))[2]. وبما تملي عليه قريحته غير خاضع للقواعد والتجارب السائدة.

إنَّ التغيير في مفهوم الشعر في مرحلة شعر التفعيلة تغيير كبير، لكنَّه بقيَّ في إطار الشعر العربي القائم على العروض، وعلى قواعد الخليل، لكنَّ التغيير في مرحلة قصيدة النثر يصل إلى معنى الثورة الشعرية؛ لأنَّ ((المعنى الأعمق والأغنى في الثورة الشعرية العربية الجديدة إنَّما يكمن في إمكان الكتابة الشعرية في أفق آخر غير الوزن المقفى، لا في مجرد تعديل النسق الوزني وتحريره، ولا مجرد الخروج على الوزن والقافية))[3]، لذلك نجد جماعة شعر وكتّاب قصيدة النثر يَخطُون خطوات واسعة في طريق تطوير مفهوم الشعر، وحرية الكتابة الشعرية فالشاعر عندهم يخلق ولا يرث بحسب تعبير أدونيس، وهو صانع لإبداعه من دون أي أطر سابقة .

وتستند هذه الرؤية على موقف فلسفي وميتافيزيقي من الحياة وقيمتها يؤمن به شعراء حركة شعر، يغطي مساحات مفهومية ثلاث هي: تحرير الفرد، الشاعر من الرّق الجماعي والسياسي والأدبي، ثم تحرير الإنسانية بكاملها ثم تحرير المجتمعات العربية من

---

1 – سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، بيروت ، ط1 ، 1985 ، 136 .

2 – في الشعرية، ادونيس، ضمن كتاب: في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988، 203.

3 – في الشعرية، 205 .

السلفية في التفكير ومن مستنقعات التقليدية، وهذا ما تكشف عنه مقالاتهم في مجلة شعر وكتبهم اللاحقة، من نحو كتب أدونيس.

وبذلك يكون الأساس في فكر حركة شعر هو الشاعر لا الشعر، واللغة تولد مع كلِّ شاعر مبدع[1]، فهم لا يؤمنون بقواعد مسبقة تخصُّ الوزن أو الاستعمال المستقر للغة، بل الشاعر يخلق لغته ويخلق قصيدته ، فالقصيدة ((حدث أو مجيء، والشعر تأسيس، باللغة والرؤيا، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما، من قبل. أنَّه كشف .. وكلّ إبداع تجاوز. لهذا كان الشعر تخطّياً يدفع إلى التخطي))[2]، وهذا الفهم للشعر وطبيعته يتناسب مع الفكر التحرري الراديكالي الذي يحمله اعضاء حركة شعر، وكتّاب قصيدة النثر الروّاد في موقفهم تجاه التراث والسياسة والحياة عموماً.

3- التجريب :

انفتحت الشعرية العربية في مرحلة كتابة قصيدة النثر، على أشكال التجريب الشعري، وكانت قصيدة النثر التي مارس كتابتها بعض شعراء مجلة شعر، إثباتاً عملياً لاتجاه التجريب[3]. والتجريبية على وفق فهم جماعة شعر هي ((المحاولة الدائمة للخروج على طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت [قوالباً] وأنماطاً، وابتكار طرق جديدة))[4].

ولم تقتصر الحرية في التجريب على كتّاب قصيدة النثر فحسب، بل تجاوزت ذلك إلى أنْ صار التجريب مبدءاً من مبادى الشعراء الستينيين عامة، وصار يحلو لكلٍّ منهم

---

1 – ينظر: الثابت والمتحول ، ج3 (صدمة الحداثة)، 282 .

2 – تجربتي الشعرية، ادونيس، مجلة الآداب اللبنانية، العدد 30، سنة 14 ، 1966 ، نقلا عن: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، 166 .

3 – ينظر : الشعر في ضيافة الرؤيا ، 35 .

4 – زمن الشعر ، 148 .

أنْ يوصف بأنَّه شاعر تجريبي[1]. ويعد التجريب مبدأ يتماشى تماماً مع مبدأ علاقة الشعر بالواقع، فهو يترك أفق كتابة الشعر مفتوحاً أمام الشاعر للتجاوز والفعل التجريبي الجديد.

وقد ارتبط مفهوم التجريب بمفهوم الطليعية الذي قرنه يوسف الخال بالتجريبية في محاضرته عن الشعر العربي الحديث في لبنان، حين قال: ((مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي))[2]، والطليعية هي المغامرة وارتياد الآفاق المجهولة[3]. وقد أتاح هذا المفهوم لروّاد قصيدة النثر والشعراء في ذلك الوقت عموماً، ارتياد محاولات جادة تجاوزت طرائق وقواعد الوزن والقافية، وامتدت إلى سطح القصيدة الخارجي واستوائه وانسيابيته[4]، وهذا ما أتاح انفتاح التجارب الشعرية وتحرر الشعراء في إنزال شيء من ذاتهم ومن خصوصية تجاربهم، وأعطى دفعة قوية للقصيدة العربية في طريق الانفتاح على الكتابة والقراءة .

4- الغموض :

يقول أدونيس: ((الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطّحاً بلا عمق))[5]. وقد أثارت قضية الغموض عندما صارت ظاهرة في الشعر العربي الحديث في مرحلة حركة شعر وقصيدة النثر، أثارت مسألة من جانبين، الأول يتعلق بالتلقي والجمهور وفهمه وقصور هذا الفهم والآخر بالتعقيد التركيبي والدلالي في الكتابة الشعرية الحديثة .

---

1 – ينظر : الموجة الصاخبة ، 318 .

2 – مجلة شعر، عدد 2، سنة 1957، 98 ، نقلاً عن: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، 181 .

3 – ينظر : الموجة الصاخبة ، 319 .

4 – ينظر : المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

5 – مقدمة للشعر العربي، بيروت ، 112، 113.

وقد ردّ الدكتور كمال خير بك هذه الظاهرة إلى الثقل الدلالي الجوهري الذي يعرب عن نفسه من خلال صيغ بنائية أو لفظية جديدة، تأتي الكلمات فيها منحرفة عن دلالتها مما يشكّل حاجزاً بين النص الشعري والفهم، أي بين رسالة الشاعر والمستوى العام للتلقي الثقافي التقليدي أو السائد في المجتمع[1]، مما يجعل الشعر لا ينجح في إيصال معناه إلى المتلقي ويجعل إبلاغ المبدع متعذراً على الايصال، وربما كان سبب الغموض هو طبيعة الشعر ذاته، وهذا الرأي لعزّ الدين اسماعيل، حتى ليمكن القول في بعض الأحيان إنَّ الشعر هو الغموض، وعند ذاك يكون شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلاً على أنَّ هذا الشعر قد حاول التخلص من كلِّ صفة ليست شعرية[2] .

وثمّة من يلقي اللوم في تبلور هذه الظاهرة على المتلقي، وهو رأي قادتُهُ مجلة (الشعر) نظرية وممارسة[3]، عندما تصوّرت ((الغموض وصفاً يطلقه القارئ على نص لم يقدر أنْ يستوعبه أوْ أنْ يسيطر عليه، ويجعله جزءاً من معرفته))[4]. وبالتالي فعدم التواصل ثقافياً ولغوياً ومعرفياً بين القارئ والنص هو ما حال دون فهمه للنص، وجعله يصفه بالغامض، وهذه في رأي أدونيس (ظاهرة طبيعية) تعود إلى تفاوت البنى في المجتمع العربي وإلى استباقية الشعر، مما يولّد الانفصال عن الذاكرة والعادة وعن الجمهور[5]. لكنَّ هذا القصور في التواصل الثقافي لدى القارئ لا يمنع من القول أنَّ ثمّة قصائد مفرطة في الغموض ويختبئ وراءها شعراء قاصرون .

---

1 - ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 173 .
2 - ينظر: الشعر العربي المعاصر ، 188 .
3 - ينظر: الشعر والتلقي، علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، ط1 ، 2002 ، 69 .
4 - زمن الشعر ، 16 .
5 - ينظر : زمن الشعر ، 17 .

المبحث الثالث

التحول إلى الجملة الشعرية

1- التدوير مرحلة انتقالية :

مرّت الشعرية العربية في طريقها إلى النص المفتوح بمراحل ثلاث. الأولى هي مرحلة البيت الشعري التقليدي، والثانية هي مرحلة السطر الشعري، وهي مرحلة التفعيلة، والثالثة هي مرحلة الجملة الشعرية، وهي مرحلة قصيدة النثر العربية، لكن ثمّة مرحلة انتقالية تقع بين السطر الشعري والجملة الشعرية هي مرحلة استعمال التدوير في بناء النص الشعري .

تقول نازك الملائكة رحمها الله : ((أصبح الشعراء المحدِّثون اليوم ينظمون قصائد طويلة، كلّ اشطرها مدوَّرة أو لنقل أنَّها تتألف من شطر واحد طويل))[1]. وفي هذا التناول من شعراء قصيدة التفعيلة لهذه التفعيلة العروضية خصوصية؛ لأنَّ التدوير ((يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر، فلا يُسوّغ للشاعر على الإطلاق أنْ يورد شطراً مدوراً))[2]، وإنَّ الشعراء قديماً كانوا ((يتحاشون إيراد التدوير في بعض المواضيع))،[3] وقد أوردت أسبابَ امتناع الشعراء القدماء عن استعماله، وهي أسباب تقوم على أنّ الشعر القديم يقوم على وحدة البيت ويستقل فيه البيت، لذلك يمكن أنْ تصل الشطر الاول بالثاني[4]، أمّا في شعر التفعيلة، فإنَّ البيت يقوم أصلاً على وحدة الشطر الشعري. وهذا ينبغي له أنْ يبدأ بكلمة لا بنصف كلمة[5]. لكنّها أشارت إلى أنَّ

---

1 – قضايا الشعر المعاصر ، 122 .

2 – المصدر نفسه ، 116 .

3 – المصدر نفسه ، 113 .

4 – المصدر نفسه ، 177 .

5 – المصدر نفسه ، 118.

الشاعر القديم كان يسعى إلى التدوير ليطيل البيت الشعري، ليملك بعض الحرية [1]. وهذا حقيقي؛ لأنَّ مثل هذا الاسلوب يؤدي إلى جمل طويلة تمتد أبياتاً عدة[2]. يلجأ إليه الشعراء احياناً بوصفه وسيلة تقنية؛ لأنَّ المعنى المحدد يتطلب استمراراً قائماً في الايقاع[3]. واستعمالاً يؤدي إلى إطالة البيت؛ لأنَّ الشاعر لا يريد الوقوف إلّا حيث ينتهي المعنى .

وفي استعمال التدوير اقتراب منظّم من النثر[4]، وهو سرٌّ من اسرار الحرية في الشكل الشعري، ويكون استعماله بحرية في الشعر الغنائي، وفي الشعر الدرامي كذلك، عندما تنشأ الحاجة الى جمل طويلة، واستمرارية في النطق والإيقاع[5]. مما يجعله مرحلة مهمة في التحول من نظام الشطر الشعري في شعر التفعيلة إلى نظام الجملة الشعرية في قصيدة النثر لاحقاً .

وقد شهدت القصيدة العربية الحديثة محاولات مبكّرة في القصيدة المدورة، قام بها يوسف الخطيب وخليل الخوري وأدونيس وحسب الشيخ جعفر، لتشكّل هذه المحاولات نقلة واضحة في بناء القصيدة العربية الحديثة[6].

وقد يشمل التدوير مقطعاً شعرياً بكاملة، وقد يشمل قصيدة بتمامها، يستثمر فيها النقص من بيت الى آخر، مما يجعلها متسلسلة، متواصلة، لا تقف إلّا عند البياض[7]. وهذا يجعل الجمل والنصوص الشعرية تستطيل وتتواصل. لذلك صار استعمال التدوير مرحلة تَحَولٍ أو انتقالٍ بين النص الشعري القائم على نظام الشطر

---

1 - المصدر نفسه ، 119 .

2 - ينظر : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، 679 .

3 - ينظر : المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.

4 - ينظر : الموجة الصاخبة ، 314 .

5 - ينظر : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، 680 .

6 - ينظر : الشعر والتلقي ، 44، 45 .

7 - ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، 85 .

الشعري في شعر التفعيلة، والنص الشعري القائم على نظام الجملة الشعرية في قصيدة النثر، ليأتي بعد ذلك التحول التام إلى الجملة الشعرية .

2- التحوّل إلى الجملة الشعرية :

إنَّ الشاعر العربي الحديث يُكثر من استعمال شبه الجملة، ألتي تفتقر إلى فعلها الرئيس، ويلجأ إلى استعمال الجملة غير التامة، ويطمع بذلك إلى إشاعة الجملة الفوضوية، التي عُرفت بها الدادائية والسوريالية[1]، ونحن نريد أنْ نعتمد هذا البناء الجديد للنص الشعري الذي يقوم على الجملة الشعرية، نعتمده وحدةَ بناءٍ للقصيدة في مرحلة قصيدة النثر، بدل البنية المعهودة في مرحلة شعر التفعيلة، وهي بنية السطر الشعري .

والجملة الشعرية هذه هي الصورة الثالثة من صور التشكيل الموسيقي للشعر الجديد، وهي صورة متطورة عن صورة السطر الشعري، وهي بنية موسيقية أكبر من السطر الشعري، تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر وإنْ ظلّت محتفظة بخصائصه كلّها[2].

وإنّ شعراء قصيدة النثر عندما تركوا الإيقاع المعروف في الشعر، حاولوا أنْ يعرّفوا هذا الإيقاع بعناصر فنية اخرى، حتى صارت ((نثرية الجملة الشعرية في عدد من التجارب العربية هي السمة المميزة لكتابةٍ شعريةٍ باتت تروج منذ نهاية الستينيات : الشاعر ((يكتب))، لا ينظم، والقصيدة كتابة، لا رصف، هذا ما نبحث عنه، هذه الكتابة الجديدة))[3]. وصارت فكرة الإيقاع البديل عن الإيقاع الشعري فكرة تطرح مع الأفكار التي تطرح لبناء الجملة في قصيدة النثر، وهذه جملة شعرية لها شروطها من

---

1 – ينظر : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 159 .

2 – ينظر : الشعر العربي المعاصر ، 108 .

3 – الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصّي ، 202 .

التنوّع، من الجملة النافرة للصدمة والجملة الموجبة للمفاجئة، للحلم والرؤيا، والجملة الغنائية، للألم والفرح والمشاعر الكثيفة [1].

والجملة الشعرية، بنية علائقية ناتجة عن معانٍ نحوية، ومنتجة لعلاقات دلالية بأسلوب مركّب تركيباً علائقياً[2]. وعند دراسة بناء الجملة الشعرية على وفق أدوات الاسلوبية، على اعتبار أنَّ الملامح الاسلوبية تعود بالضرورة إلى خواص النسيج اللغوي وتنبثق منه، فأنَّ البحث عندما يتركّز على الوحدات المكوّنة للنص، وكيفية بروزها وعلائقها، فأنَّ ذلك يقوم بدوره في خلق الدلالة الشعرية[3]وكشفها، ويوصل إلى كشف شعرية النص الأدبي. ويرى أدونيس أنّ هذه الوحدة في بناء النص الشعري (الجملة) تقوم مقام (البيت) في القصيدة التقليدية، ويصف أدونيس هذه الوحدة بأنَّها ((أشبه بعالم صغير، هي خلية منظمة تشكّل جزءاً من كلٍّ أوسع ذي بناء مماثل، والكلمات بجْرسها وعلائقها النغمية والبصرية، تعكس للاذن والفكر معاً التجربة في القصيدة))[4].

وتتنوع الجملة كذلك بحسب الحالة النفسية وبحسب التركيب اللغوي، مثل النمط الإفرادي، وهو جملة من النِسَب تُتِمُ معنى الإسناد الإسمي أو الفعلي لصورة واحدة ذات معنى واحد، ومنها النمط التركيبي، وهو جملة من النِسب تتضمن معاني إسنادية لصورة واحدة ذات دلالات متعددة، ومنها النمط التعددي، وهو جملة من النِسَب تتضمن معاني إسنادية لصور متعددة تخدم فكرة واحدة [5].

---

1 – ينظر : افق الحداثة وحداثة النمط ، 98 .

2 – ينظر : بنية التعليق في الجملة الشعرية، عبّاس عبد جاسم، بحوث الحلقة الدراسية في مهرجان المربد الشعري الخامس عشر ، 1999 ، اعداد علي الطائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2000 ، 176 .

3 – ينظر : قصيدة النثر العربية ، التغاير والاختلاف ، 100 .

4 – افق الحداثة وحداثة النمط ، 97 ، وينظر : مجلة شعر ، العدد 14 ، 80، 81 .

5 – ينظر : بنية التعليق في الجملة الشعرية ، 176 .

وإنَّ كتّاب قصيدة النثر في اعتمادهم بنية الجملة الشعرية، قد تمكّنوا من حل مشكلة الدفقة الممتدة، والتي حُلت جزئياً مع اعتماد بنية السطر الشعري، فبالخروج إلى بنية الجملة الشعرية حصل تطويع الشكل التعبيري للشعور مهّما امتدت دفقة هذا الشعور[1].

واستعمال هذا الأسلوب في الكتابة الشعرية لا يلغي استعمال اسلوب السطر الشعري ، وإنّما هي مسألة اختيار من قبل الشاعر، لكنّها سمة صارت واضحة في كتابة قصيدة النثر، والشعر العربي في ستينيات القرن الماضي وما بعدها، لتكون وحدة البناء الطاغية التي تشكّل المرحلة الثالثة من مراحل تطور بناء النص الشعري العربي.

3- تحوّل الإيقاع في قصيدة النثر :

إنَّ قصيدة النثر هي في أساسها خروج على كلِّ قاعدة، وكلِّ نظام شعري، وهي تمرد على قوانين الشكل في القصيدة العربية، من وزن وقافية وكلِّ شيء، لذلك ينبغي لقصيدة النثر الّا تكترث لمسألة وجود الإيقاع فيها أو عدم وجوده[2]. لكننا نحاول ايجاد نظام لهذه القصيدة؛ لأنَّنا نتصور أنّها ليست نهاية النظام في الشعر العربي الحديث، وإنَّها بقي فيها من الشعر الكثير، وهي مرحلة نظامية تختلف عن النص المفتوح وتسبقه، وهو المرحلة النهائية للشعرية العربية التي أُزيل فيها كلّ نظام شكلي معروف .

لقد كثر الحديث حول وجود ايقاع في قصيدة النثر، وهل هناك إيقاع داخلي ضعيف فيها؟ أم هو وهم؟ فثمَّة رأي يفترض الايقاع موجوداً يتخلّل العمل الأدبي، ورأي آخر يعده وهماً أو أسطورة، ورأي ثالث يُرهِن وجوده بتغيير بنية العقل الفكرية

---

1 – ينظر: الشعر العربي المعاصر ، 110 .

2 – ينظر: اليو نيكورن في مواطن الخيول ، دراسة في قصيدة النثر العربية ، خالد سليمان ، مجلة الأديب المعاصر، عدد 41 ، كانون الثاني/ 1990 ، 61 .

والثقافية والنفسية، وثمّة رأي رابع يخرج بالإيقاع من حقل الأدب إلى الفنون الاخرى، ويسّوغ الحديث عليه في التشكيل والمسرح والهندسة[1].

يقول أدونيس: ((تخلق قصيدة النثر ايقاعاً جديداً لا يعتمد على اصول الإيقاع من قصيدة الوزن، وهو إيقاع متنوع يتجلّى على التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها))[2] وهذا الإيقاع الذي تحدث عليه أدونيس هو الذي يَطلق عليه انصارُ قصيدة النثر تسمية الإيقاع الداخلي[3]. بوصفهم الإيقاع أشمل من الوزن والموسيقى الخارجية المتحققة بالبيت الشعري والقافية، فالإيقاع لديهم خط عمودي يخترق النص وينظمه، أمّا الوزن فهو عنصر من عناصره فحسب، يأتي إلى جانب اللغة والمعنى والقافية واجزاء البيت الشعري[4]. وصار أنصار قصيدة النثر يبحثون عن إيقاع بديل للإيقاع الخارجي، مؤكدين ((أنَّ إيقاع هذه القصيدة كامن في حركتها الداخلية، بالمقدار الذي يتبدّى في حركتها الخارجية))[5]. منطلقين من إيمان ترسّخ من مجيء الحداثة الشعرية، وفيما يخصّ إيقاع الشعر الحديث، مفاده أنَّ القيم الموسيقية إنّما تنبع من داخل القصيدة، نتيجة لإيقاع التجربة الشعرية ذاتها[6] .

بينما يرى البعض من رافضي هذا الإيقاع، أنَّ ماهيّة الإيقاع والموسيقى الداخلية في الشعر الحديث، مسألة ما زال يعتورها الغموض واللّبس والخلط[7]. وأنَّ مقولة

---

1 - ينظر : مالا تؤديه الصفة، حاتم الصكَر، دار كتابات، بيروت، ط1 ، 1993 ، 32 .

2 - مجلة شعر، عدد 14، 80-81 ، نقلاً عن: افق الحداثة وحداثة النمط ، 89 .

3 - ينظر : افق الحداثة وحداثة النمط ، 98.

4 - ينظر : حلم الفراشة، حول الخصائص النصية في قصيدة النثر، حاتم الصكَر، الأقلام، العـدد 3-4، 1992، 32.

5 - قضايا الإبداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، دار الحصاد، بيروت، ط1 ، 1991 ، 243 .

6 - ينظر : لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط1، 1985، 56.

7 - ينظر : اليونيكورن في مواطن الخيول ، 95 .

الإيقاع الداخلي مقولة غير موفّقة، لا سيما عندما يراد لها أنْ تكون بديلاً للإيقاع الخارجي[1]، وأنَّ هذا الايقاع غير موجود، وما نجده في القصيدة من قدر من التتابع أو الصلة الإيقاعية، بين حروف لينة أو غيرها من السمات الصوتية، لا يؤلف سلسلة إيقاعية ذات وقفات وانعطافات واضحة[2].

ونحن لا نريد لقصيدة النثر أنْ تأتي بالإيقاع الشعري العربي المعروف ولا بإيقاع بديل له على المستوى الذي يتميز به، وإلّا لما كانت (ثورةً) وما كانت (تجاوزاً)، ولا مرحلة متأخرة من مراحل تطور القصيدة العربية، التي تخلّت عن الوزن والقافية، بل نريد أن نتعرّف على النظام الشعري الذي يُبقي هذه القصيدة في حقل الشعر، ويجعلها تتوسط بين قصيدة التفعيلة بقواعدها وبين النص المفتوح بتخليه تماماً عن القواعد، وأظنّ أنَّ التفاتة صلاح فضل مهمّة بهذا الصدد، عندما بحث عن طريقة بروز البنية الشعرية في قصيدة النثر مع وصول درجة الإيقاع إلى أدنى مستوياتها بفضل تضافر بقية العوامل لتعويض ذلك. وحاول رصد ثلاثة عوامل متزامنة، أنصبّت كلّها في إحداث فعاليتها الجمالية، وهي :

أ- تعطيل الأوزان العروضية المتداولة.

ب- تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة.

ت- إبراز الاختلاف الدلالي الحاد.[3]

لقد راح النقّاد والمنظرون لقصيدة النثر يكشفون (أنواعاً) اخرى من الإيقاع يحاولون جعل الشعرية في قصيدة النثر ناتجة عنها، فثمّة إيقاع (الشوق والتجاذب) وهو إيقاع يقوم على التأليف والتوفيق بين الحدود المتقابلة المتناقضة[4]. والإيقاع النفسي

---

1 – ينظر: قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة ، 129، 130 .

2 – ينظر: الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصّي ، 64 .

3 – ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة ، 219 .

4 – ينظر : حركية الابداع ، 118 .

ويأتي بديلاً للإيقاع الوزني، بتصور أنَّ موسيقى الشعر، هي – بطبيعتها – موسيقى باطنة، لا ظاهرة، وهي تنتج نوعاً من التناغم الناتج عن حركة مفردات النص من دون أنْ تخضع للعنصر الوزني الثابت[1].

وربَّما تُحقّق القصيدة إيقاعها من قيم تقع خارج الوزن المألوف، في لغة القصيدة ذاتها، في ما تدَّخره حروف الكلمة الواحدة من ثراءٍ صوتي دال في ما بين كلمات الجملة الواحدة من جوار متفاعل، وفي ترابط هذه الجملة مع غيرها نسق بعينه[2]. فالتركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع ينتج إيقاعاً خاصاً تحتفظ به قصيدة النثر على نحو خاص[3]. وكذلك ثمّة إيقاع آخر متأتٍ من التوظيف الخاص للدلالة في النص، بتحطيم الوقفة الدلالية فيه وجعلها تتماشى مع هدف آخر يصنع اثراً في إيقاع النص[4].

هذا فضلاً عن اقتراح أدونيس الأساس الذي يجد أنَّ الإيقاع في النص الشعري الحديث، متأتٍّ من، ((إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الايحائية، والذيول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتكونة المتعددة، هذه كلّها موسيقى وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم))[5] .

لكنّ الإشارة الأهم التي تعطي قصيدة النثر خصوصيتها في الإيقاع، هي أنَّه إيقاع متنوع ومتعدد تنوع وتعدد التجربة الشعرية، وهو لا يستقر على حال، وكلّ قصيدة تختلف في إيقاعها عن الاخرى، يقول أدونيس: ((في قصيدة النثر، إذن موسيقى، لكنّها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى

---

1 – ينظر : قصيدة النثر العربية من التأسيس الى المرجعية ، 331 .
2 – ينظر : في حداثة النص الشعري ، 145، 146 .
3 – ينظر: في معرفة النص ، يمنى العيد ، دار الآداب ، بيروت ، ط4 ، 1999 ، 106 .
4 – ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، 189 .
5 – مقدمة للشعر العربي ، 115 .

الاستجابة لإيقاع تجربتنا المتموجة وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد في كل لحظة))[1] .

إنَّ الإيقاع الداخلي متوافر في الشعر والنثر على السواء، لذلك فهو ليس المطلوب توافره في قصيدة النثر ليحفظ لها شعريتها، لكن كنّا نبحث عن نظام خاص بهذه القصيدة، فوجدنا انَّ التعدد والتنوع اللانهائي هو ما جعل إيقاعها لا يستقر له على حال، لكن ثمّة نظام مقنع فيها، تمثّل في الاستعمال الخاص للغة الشعرية، ووحدة الجملة الشعرية، التي تكوّن وحدة البناء لها، وتقوم مقام البيت ثم الشطر الشعري في الشعر العربي، وكذلك ايقاع الحروف والكلمات التي تحفظ للقصيدة هذه شعريتها الخاصة على الرغم من كونها تهدم وتثور على كلّ نظام وقاعدة .

قصيدة النثر بحفاظها على النظام الخاص بها يجعلها مرحلة تسبق المرحلة الاخيرة، التي نحن بصدد دراستها وهي كتابة النص المفتوح، الذي يتخلّى عن كلّ نظام وقاعدة .

---

1 – مجلة شعر ، عدد 14 ، 80، 81 ، نقلاً عن : افق الحداثة وحداثة النمط ، 98 .

المبحث الرابع

تداخل الأجناس الأدبية

1- إشكالية التجنيس في قصيدة النثر العربية.

إنَّ اغلبَ النقّاد والمنظرين لقصيدة النثر العربية، سواء أكانوا من أنصارها أو من الرافضين لها، يتصورون أنَّ قصيدة النثر كتابة نثرية تسعى إلى الانتماء إلى الشعر، أو أنَّها كتابة نثرية لديها الأدوات التي تجعلها تدخل في الشعر. لكنّ الأمرَ ليس هكذا؛ لأنَّ قصيدة النثر هي أساساً قصيدة شعر، لكنّ ثمّة تداخلاً وتقارباً حصل بين الشعر والنثر وبين الشعر والفنون الاخرى، أنتج هذا النوع من الكتابة. وهذا التداخل ليس وليد اليوم، وإنَّما ظهرت نتائجه في مرحلة متقدمة من الكتابة الشعرية العربية، في شعر التفعيلة، عندما حدث التقارب والتداخل بين الشعر والنثر، وأحدث هذه البنية الجديدة في قصيدة التفعيلة، في بنائها الدرامي وعلاقتها بالوزن والقافية، وتحوّلها إلى بنية السطر الشعري، ثم كانت المرحلة الانتقالية في القصيدة المدوَّرة، التي زاد فيها طول البيت أو السطر الشعري، ثم جاء التحول الذي هو نتيجة التداخل الأكبر بين الشعر والسرد في قصيدة النثر، وفي بنائها الذي يقوم على بناء الجملة الشعرية، وهي نتيجة لتداخل كبير حصل بين جنسي الشعر والسرد، أفقد هذين الجنسين الكثير من عناصرهما النوعية المميزة لهما. لكنَّه لم يُفقد جنس الشعر جميع عناصره – كما سيحدث مع النص المفتوح – بل بقيَّ من الشعر الشيءُ الكثير، فهو تخلّى عن الوزن والقافية، لكنَّه احتفظ بالشعرية الخاصة به، كما سنلاحظ، لذلك تعدُّ قصيدة النثر كتابة شعرية تخلّت عن الكثير من عناصر الشعر، بسبب التداخل الكبير الذي حصل لها مع السرد، ومع الفنون الأخرى من التشكيل والسينما وغيرهما.

إنَّ قصيدة النثر استمرار وسيرورة لما حدث من تغيير وتحديث في الكتابة الشعرية العربية في العصر الحديث، من التحول من البيت الشعري إلى قصيدة التفعيلة،

ثم إلى قصيدة النثر، وهي ليست مرحلة مكمِّلة لكتابة (الشعر المنثور)، وإنَّما كتابة جديدة تمثّل مرحلة مطوَّرة من شعر التفعيلة، بعد القصيدة المدوّرة .

يتكون كلّ نوع أدبي من عناصر نوعية تأتي في مستويات، هي العناصر التي يتميّز من خلالها النوع الأدبي عن الأنواع الأدبية الاخرى، وتتشكّل ملامحهُ الخاصة، وهذه المميزات أو الملامح هي الأنساق التي تنظم تركيب العمل الأدبي، وهي أنساق مهيمنة، أي أنْ كلَّ الأنساق الاخرى الضرورية لخلق المجموع الفني تكون فاضحة لها، وجميع هذه المهيمنات هي التي يتشكّل منها النوع الأدبي.[1]

وثمّة مراتب للعناصر التي تكون صفة النوع الأدبي، منها العناصر الأساسية، وهي التي لا يصلح التفريط بها، وإزالتها؛ لأنَّ ذلك يجعل النوعَ الأدبي يفقد صفة نوعه الأساسية. ومنها العناصر الثانوية، وهذه يمكن للنوع الأدبي التفريط بها، من دون أنْ يفقد صفة النوع فيه. وهنا إذا فقد النوع الأدبي عنصره الاساسي فأنَّه يدخل تحت نوع آخر أو يخلق نوعاً جديداً.[2]

وفيما يخصّ قصيدة النثر، فإنّ ثمّة تداخلاً كبيراً حصل في جنسي الشعر والسرد والفنون الاخرى ، اكتسب فيه جنس الشعر الكثير من عناصر السرد، وعناصر الفنون الاخرى وفقد بعض عناصره .

اخذ الشعر الكثير من تقنيات السرد والفنون الأخرى، ولم يفقد عناصره الأساسية المهيمنة ، فإنَّه عندما فقد الوزن والقافية، أبقى الاستعمال الخاص للغة، والكثافة والصورة الفنية العالية، والمجانية، ووحدة الموضوع، والإيحاء، مما جعل هذا التداخل بين الشعر من جهة والسرد والفنون الاخرى من جهة اخرى، يتبع هذا

1 - ينظر: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الابحاث العربية المشتركة، الشركة المغربية للناشرين المتحدة ، المغرب، 1982، 214 ، وينظر : كتاب المنزلات، ج1 (منزلة الحداثة)، 156، 157 .

2 - ينظر: الادب والغرابة، دراسات بنيوية في الادب العربي، عبد الفتَّاح كَليطو، دار توبقال، المغرب، ط3 ، 2006 ، 21، 22 .

الشكل من (القصيدة) التي احتفظ فيها الشعر في أقل عناصره الأساسية المهيمنة، والكثير من عناصر الاجناس والفنون الاخرى غير المهيمنة، فقصيدة النثر، شعر لا نثر.

وقد سعى كتّاب ونقّاد قصيدة النثر الروّاد، إلى تأسيس منظومة من العناصر الفنية التي أناطوا اليها جمالية هذه القصيدة، وهذه العناصر وردت أولاً وفي مرحلة التأسيس من النقد الغربي، وأسسوا موقفهم من تجنيس هذه الكتابة بأنّها ليست قطعة نثرية فنية أو (مشعرنة)، بل قصيدة بفضل هذه الشروط (الإيجاز – التوهّج – المجانية)[1].

وهم في اشتغالهم على إشكالية التجنيس هذه، طرحوا طرحاً آخر يكشف عن عدم وضوح نظرية الأنواع الأدبية في تفكيرهم، وهو أنّهم أرادوا أنْ تكون قصيدة النثر (نوعاً) مستقلاً لكنّهم يقصدون أنْ تكوّن قصيدة النثر، شعراً وليس نثراً على ما أظن . يقول انسي الحاج: ((كل مرادنا اعطاء قصيدة النثر ما تستحق: صفة النوع المستقل. فكما أنَّ هناك رواية وحكاية وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حر، هناك قصيدة نثر))[2]. لكنّ هذا التفكير التصنيفي غير دقيق على وفق نظرية الأنواع الأدبية .

وقد أثار موضوع التجنيس هذا إشكالية كبيرة استمرت إلى الآن، فمن النقّاد من يعدّ قصيدة النثر استمراراً لما كُتِبَ في بداية القرن العشرين، في الشعر المنثور وتطوراً عنه[3]، على اعتبار الخروج على الوزن والقافية والتأثُّر بالأنموذج الغربي في الكتابة[4].

لكنَّ الذي يتابع التطور والتحولات في الشعرية العربية يفهم أنَّ قصيدة النثر، مرحلة متطورة من قصيدة التفعيلة، بعد التحوّل من السطر الشعري إلى الجملة الشعرية، مروراً بالقصيدة المدورة. ثم انتهت إلى قصيدة النثر، على اعتبار الخطوط

---

1 – ينظر : قصيدة النثر العربية أو خطاب الارض المحروقة ، 48 .

2 – ديوان (لن)، انسي الحاج ، دار مجلة شعر، بيروت ، ط1 ، 1960، 20 .

3 – ينظر : افق الحداثة وحداثة النمط ، 115، 116 .

4 – ينظر : اشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع ، عزّ الدين المناصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2002 ، 6، 7 .

العامة للحداثة التي سارت بخطوط متوازية، من الموقف من التراث والوزن والقافية ومفهوم الشعر ووظيفته إلى تداخل الأنواع الأدبية، إلى التأثر بالنماذج الغربية. أمّا الشعر المنثور الذي كتبه الريحاني وجبران، فهو حالة طارئة لم تستقر ولم تؤسس لنفسها في الكتابة العربية بقوة ووضوح كما حدث للمحاولات التالية لها .

وثمة قائل يقول، إنَّ قصيدة النثر عندما تأسست على عدم النمذجة وعدم الدخول في قوالب أو السكون إلى الحد، لذلك فإنَّه من المستبعد أنْ تحمل خصائص بعينها، وإنَّما هي موجودة وحسب، إنَّها موجودة في تصوّر كلِّ شاعر[1]. لكنَّ الوعي النقدي العربي، ووعي التلقي العربي يحاول دائماً إيجاد أنماط لتلقيه وأنماط أخرى لإبداعه، وهو لم يتعود قضية الحرية المطلقة في الإبداع والتلقي بعد، فهو يحاول دائماً إيجاد خصائص لهذه الكتابة. وكانت هذه الخصائص اولاً مأخوذة من الفكر الغربي في هذا الحقل. يطرح أدونيس بعضاً منها، عندما يرى انَّها ذات شكل – ذات وحدة منغلقة في دائرة أو شبه دائرة، لا خط مستقيم، وهي مجموعة علائق تنظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تراكيبي موحد. وتصوّر أدونيس هذا هو كلام سوزان برنار نفسه[2]، ثم يلخّص أدونيس هذه العناصر والخصائص في (الوحدة العضوية ومجانية القصيدة والكثافة) لتكون جميع عناصر قصيدة النثر في اطروحة أدونيس هي ، الوحدة العضوية ووحدة الجملة والإيقاع الخاص، فضلاً عن العناصر التي استقاها من النقد الغربي أولاً، وهي الإيجاز والتوهّج والمجانية،[3] جميعها مرتبطة بالفكر النقدي الغربي.

كان هذا الأساس النظري لقصيدة النثر في مرحلة التأسيس لها، لكنَّها بعد أنْ استقرت بالمتحقق النصي الجيد، وبعد أنْ رفدها شعراء مهمّون من مستوى محمد الماغوط مثلاً، صارت هذه القواعد والعناصر أو الأسس الكتابية، التي استقصاها

---

1 – ينظر: قصيدة النثر العربية ، التغاير والاختلاف ، 58، 59 .

2 – ينظر: اشكاليات قصيدة النثر ، نص مفتوح عابر للأنواع ، 36.

3 – ينظر : قصيدة النثر العربية ، من التأسيس الى المرجعية ، 136.

العرب من الفكر النقدي الغربي، صارت ((قابلة للتحقق على يد الشاعر العربي، إذْ توصل هذا الشاعر الى التعويض عن غياب الوزن والقافية بالتركيز على عناصر جمالية أخرى تُميّز فنّ الشعر))[1]. لذلك صار ممكناً أنْ يبحث النقد العربي على أساس وخصائص اخرى لتكوين نظرية لهذه الكتابة الجديدة. هي ليست الغربية لها. وصار من مبادئ وعناصر هذه الكتابة، شعرية اللغة العربية وطرائقها وامكانياتها التعبيرية، وابتكار طرائق وأشكال اخرى للتعبير الشعري، تواكب الطرائق والأشكال القائمة على الوزن، بما يُغْنِي اللغة الشعرية، والرغبة العميقة في جعل اللغة العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعرية في العالم[2].

لكن الطرح الأخطر في مسألة اشكالية انتماء قصيدة النثر في جنسها، ومن خلال خصائصها إلى الشعر، ما طرحه أدونيس في أنْ جعلَ اللغة وطريقة استعمالها، المقاييس لهذا الانتماء، يقول: ((إنَّ طريقة [استخدام] اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر، فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعراً))[3].

وهذا الطرح يجعل اللغة في استعمالها الخاص هي العنصر المهيمن في النص الشعري الذي يحافظ فيه هذا الجنس الأدبي على صفته بمحافظته عليه؛ لأنَّ اللغة هي ((موطن الهزّة الشعرية، التي تصدم وتباغت، وتُنعش، وتُجسّد الفاعلية الشعرية وفتنتها))[4]، وهي ركنٌ هامٌ من أركان القصيدة، لا تستقيم قصيدة من دونه، وبذلك يبقى انتماء هذه القصيدة إلى الشعر في مرحلة معينة من مراحله، وما جعلها تقترب كثيراً من النثر هو التداخل الكبير الذي حصل بين الشعر وبين السرد والفنون الاخرى .

---

1 – حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، 93 .

2 – ينظر : النص في ضيافة الرؤيا ، 75.

3 – مقدمة للشعر العربي ، 112، 113 .

4 – في حداثة النص الشعري ، 27 .

2- تداخل الشعر مع السرد

لقد حصل تداخل واضح بين جنسي الشعر والسرد في مرحلة قصيدة النثر، والكتابة الشعرية العربية في الستينيات، وهذا التداخل الواضح دفع بعض النقاد الذين درسوا قصائد هذه المرحلة إلى الاعتقاد ((بوجود نوع شعري: [هو] القصيدة القصصية))[1] .

وهذا مؤشر كبير على ارتفاع درجة القصصية في هذه القصائد، بالنظر لرصدهم الكثير من عناصر القصّ في الشعر[2]. والتداخل الكبير مع السرد، حافظت على عنصرها المهيمن الأساس ولم تفقد صفة النوع الشعري فيها، لأنّها عندما استثمرت عنصراً مهمّاً من عناصر السرد، وهو الحكاية – مثلاً – أخضعته ((بنائياً(....) لترتيب آخر، هو توتّر الجملة الشعرية، وضرورات العبارة والفن الشعري))[3]. وذلك في إبقاء الحبكة مجردة، بدرجة مناسبة، والحبكة الشعرية أكثر تجديداً من حبكة النثر، وهذا يمنع انغماس القصيدة في السرد، أو هيمنة عناصره على المستويات الشعرية[4]، وأظنّ أنَّ الحفاظ على نوع الشعر هنا كان بوعي شعراء قصيدة النثر، يقول انسي الحاج: ((قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سردٍ واستطرادٍ ووصف، لكن كما تقول سوزان برنار شرطَ أنْ تعملَ لغايات شعرية))[5] .

---

1 – الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي ،141 .

2 – ينظر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي ،141 ، وقد درس الناقد قصائد نُشرت في مجلات (الآداب وشعر ومواقف) في هذه المرحلة ، دراسة معمّقة .

3 – مرايا نرسيس ، 51 .

4 – ينظر : المصدر نفسه ، 49، 50 .

5 – ديوان (لن) ، 16 .

وقد فرّق الدكتور رحمن غركَان في توظيف السرد في قصيدة النثر بين توظيفه في القصيدة الطويلة وتوظيفه في القصيدة القصيرة، وهو يرى أنَّ توظيف السرد في قصيدة النثر الطويلة يعطي الغلبة لعناصر السرد، مما يجعل النزوع السردي في ((تجارب قصيدة النثر الطويلة شكل أداء مميز. أمّا في القصائد القصيرة فكثيراً ما يجيء النص منها مجرد أداء بالشكل الحكائي المألوف))[1]. فتغليب عناصر الشعر وعناصر السرد، شرط مهم جداً في احتفاظ قصيدة النثر على لونها وهويتها وشعريتها، لكنها وبوصفها قصيدة شعر جديدة، لا يعدها أنصارها ((مجرّد تمرّد وإنَّما محاولة لفتح امكانية جديدة، لأشكال تعبير جديدة))[2]. ويكون لها هذا بانفتاحها على عناصر السرد وتوظيفها شعرياً.

حافظت قصيدة النثر على شعريتها على الرغم من انفتاحها على السرد بتقنية التداخل الأجناسي؛ لأنَّ الوحدات السردية في قصيدة النثر تقوم على أساس التكثيف، ويكون للتنويعات اللغوية من مفارقةٍ وتقابلٍ وتشاكلٍ وظيفة في ابتكار الحالة الشعرية المنبجسة من طرائق البناء المجازي، وما حدث من تحطيم الإيقاع الخارجي، فسح المجال لاستضافة السرد في الشعر انطلاقاً من الجوهر الدلالي للشعر[3]، لتبقى الصفة الشعرية قائمة في القصيدة مع جماليات السرد الهائلة.

وقد ربط الناقد العراقي حاتم الصكَر بين ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية والتناص، عند حديثه على التناص، في دراسته في سياق ظاهرة النزوع السردي في الشعر العربي الحديث، ومحاولته فحص السردي داخل الشعر، وذلك بعدِّه التناص محوراً من محاور القرابة البنائية بين فنون متباعدة أو نصوص من أجناس

---

1 – النص في ضيافة الرؤيا ، 142 .

2 – حوار مع ادونيس، نقلاً عن: قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، 59 .

3 – ينظر: قصيدة النثر العربية ، التغاير والاختلاف ، 98 .

أو أنواع متباينة[1]. لكن ثمّة فارق بين التناص وبين تداخل الأنواع الأدبية والأجناس الأدبية هنا؛ لأنَّ التناص شيء آخر ((تتقاطع [فيه] وتتناص ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص اخرى))[2]، يجري فيه انتقال نصوص إلى نصوص أخرى، لكن التداخل يجري فيه انتقال تقنيات وآليات وعناصر من أنواع أو أجناس معينة إلى أنواع وأجناس معينة أخرى، وإنَّ ما حَدَثَ من تقارب في قصيدة النثر بين الشعر والسرد هو انتقال عناصر وتقنيات وآليات السرد الى الشعر مع المحافظة على العنصر المهيمن في الشعر وهو الاستعمال الخاص للغة .

كان وراء هذا التقارب الكبير بين الشعر والسرد من أشعار هذه المرحلة أسباب، منها ارتفاع المستوى الفنّي لفنون السرد من قصة ورواية ومسرحية وسيرة، والإنجاز الكبير الذي حصل في مرحلة شعر التفعيلة، في التقارب بين الشعر والسرد. وكذلك من أثر الترجمة للشعر الغربي[3]. وتغيّر النظرة النقدية والأدبية لنظرية الأنواع الأدبية القائمة على فصل الأنواع الأدبية .

لقد اكتسب هذا الشكل الشعري الجديد ((مشروعيته الحداثوية من جرّاء الغاء الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وأصبح النص الأدبي الجديد فسيفساء نصوص مختلفة (....) ومن هنا فقصيدة النثر تأخذ من الشعر ايقاعه الداخلي، ومن النثر بعض تقنياته. كاسترسال الكتابة والسرد، والمشهد، والحوار))[4]. وهذا جعل قصيدة النثر تأخذ مكانها في خارطة الأنواع الأدبية وتصنع لها حيّزاً مناسباً في التلقي العربي.

---

1 – ينظر: مرايا نرسيس، 480 .

2 – علم النص ، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1991، 21 .

3 – ينظر: قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة ، 43، 44.

4 – علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، مقاربات نقدية، د. سمير الخليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1 ، 2008 ، 13 .

3- تداخل الشعر والتشكيل:

شهد الشعر العربي ومنذ الخمسينيات انفتاحاً واضحاً على الفنون الاخرى، ولا سيما فنّ التشكيل، إذْ صارت اللغة تلبس لباس التشكيل، بلغته الصامتة الموحية، سعياً وراء انتاج شعرية أعلى للصورة[1]. وصار بوسع المنتج للمجموعات الشعرية العربية المعاصرة، منذ بداية حركة الشعر المعاصر، أنْ يلحظ ازديان هذه المجموعات برسومات وتشكيلات تفتتح بعض القصائد أو تتوسطها أو تتذيلها، وصار من الممكن ايضاً، على وفق ما درجت عليه بعض نماذج الكتابة الشعرية عدُّ هذا التداخل كتابة ثانية لهذا النص[2]. حتّى إنَّ شعراء كتبوا قصائد نثر، وضعوا صوراً أشبه ما تكون بقصيدة نثر[3] أخرى .

وكان من أسباب هذا التحول في القصيدة العربية، التأثير الغربي عليها، ولا سيما تأثير (آزرا باوند)، الذي كان يقول إنَّ الفنانين ايقظوا احساسي بالشكل، وكان شعره يفصح عن تأثير هؤلاء الفنانين على مستوى الشكل والبناء. وشعره استجابة للفنون التشكيلية[4]. يقول جبرا إبراهيم جبرا: ((إنَّ حركة الشعر العربي الجديد، متصلة بحركة الفن الحديث في اوروبا، وقد أدّت مجلة شعر التي أسسها يوسف الخال (دوراً) بارزاً في معرفة الشعراء العرب المعاصرين بالثقافة

---

1 – ينظر: شعرية الصورة، من سطح الورقة الى سطح اللوحة ، محمد صابر عبيد ، بحوث الحلقة الدراسية في مهرجان المربد الشعري الخامس عشر ، 1999 ، اعداد علي الطائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ، 217 .

2 – ينظر: الشعري والتشكيلي ، بنعيسى بو جمالة ، ضمن كتاب: مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة ، مجموعة من الباحثين، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987، 87 .

3 – ينظر: قصيدة النثر قصيدة مستقبلية، ياسين النصير، مجلة الاديب المعاصر العراقية، عدد (41) كانون الثاني، 1990، 78 .

4 – ينظر: جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ط1 ، 2011 ، 79 .

الأوربية))[1]. هذا فضلاً عن تطور فنون الرسم والنحت في المجتمع العربي في مرحلة مجلة شعر، مما سمح بوجود تأثير وحوار بين الفنون والشعر. وشكّل مزاجاً خاصاً في هذا العصر يمتزج فيه الفن واللغة.

ويأتي تداخل الشعر والفن التشكيلي على مستويات، منها مجال التقنية البنائية: التي يكون البناء الفني فيها مأخوذاً قصداً عن تقنية تشكيلية مقننة في مجالها. ومنها مجال المفردات التشكيلية، ويجري فيها استعارة المفردات المحددة للوحة ما وبثّها داخل النسيج اللغوي للنص الشعري. ومنها مجال اللون، وتمارس فيه النصوص تلويناً على صورها يمكن تصوره من خلال ما تتركه العلامات من انطباع لوني خاص[2].

وفيما يخصّ الكتابات الشعرية التي كُتبت في مجلات (الآداب وشعر ومواقف)، وهي الكتابات التي واكبت مرحلة تشكيل قصيدة النثر. كانت القصيدة فيها، تخرج في هيئة طباعية معينة تصاحبها صورة فوتوغرافية أو رسم، تنتج عن عامل طباعي وآخر فني وينفِّذ الرسوم الشاعرُ نفسه أو فنان آخر[3]. ولم تقتصر ظاهرة تداخل الشعر والفنون الأخرى على قصيدة النثر فحسب، بل صارت سمة لكتابات العصر عامة، يسعى فيها الشعراء إلى مكتسبات جديدة، منها الحصول على قراءتين، نقدية وتذوقية، واحدة للنص واخرى للصورة، تحدث فيها علاقة تبادل رمزي، فالنص تنهض شعريته على تفاعل مكوناته المعجمية والصرفية – التركيبة والإيقاعية، والاستعارية والدلالية، أمّا اللون فتتركز شعريته الذاتية على ائتلاف عوامل المساحة والأجسام والتشكيلات والألوان والمقاسات،

1 – المصدر نفسه، 81 .

2 – ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة ، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1 ، 2007 ، 19 .

3 – ينظر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي، 18 ، 19 .

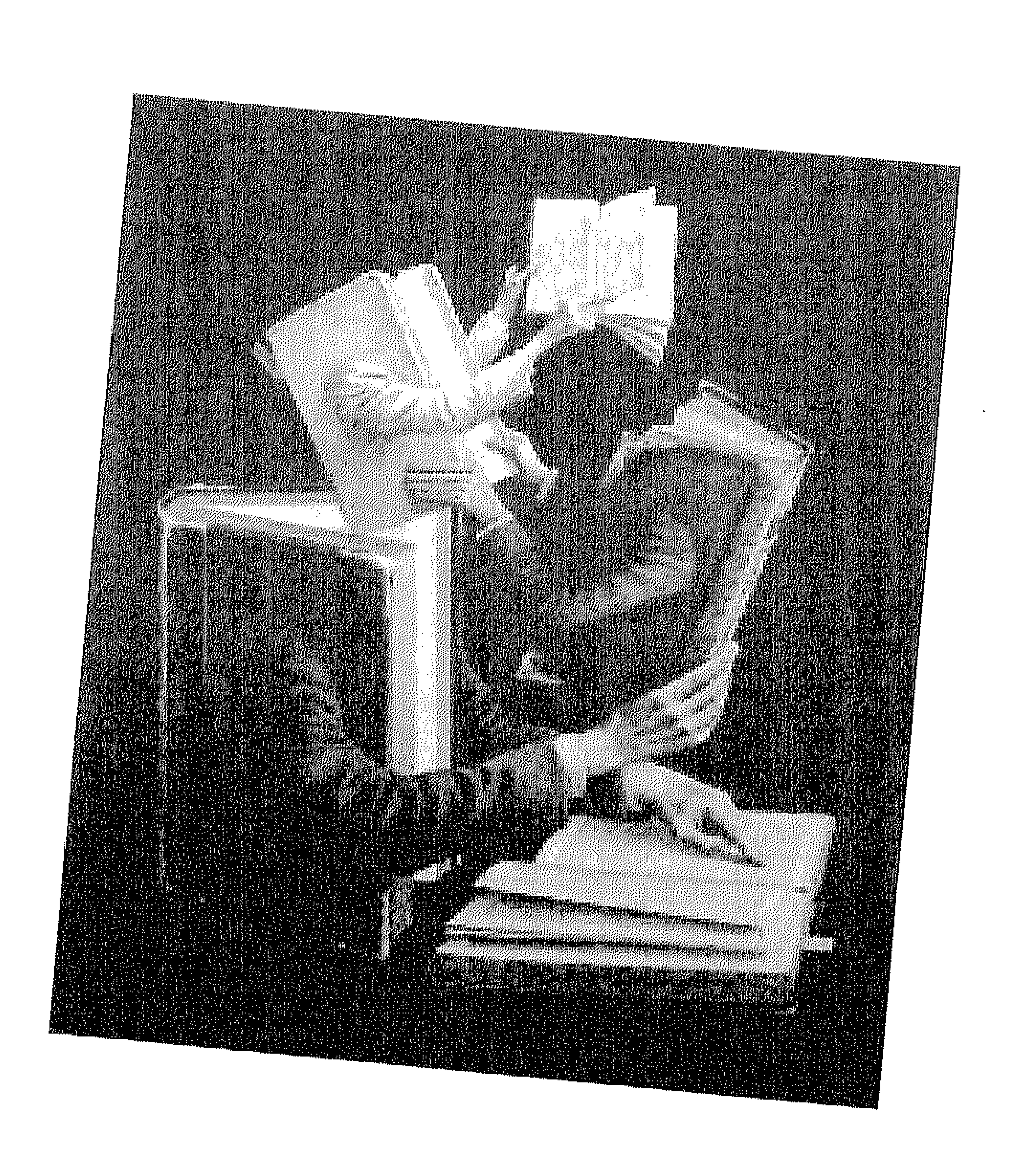
ومعنى هذا أنَّ كلًّا منهما يمثّل بُنى تعبيرية متماسكة، تدخل في تخاطب مع البنية المجاورة[1]. وهذا جوهر التداخل مع الفنون الأخرى، تكتسب فيه اللغة الشعرية طاقة جديدة عن طريق آليات التشكيل الموحية.

---

1 – ينظر: الشعري والتشكيلي، 89، 90 .

الباب الثاني:

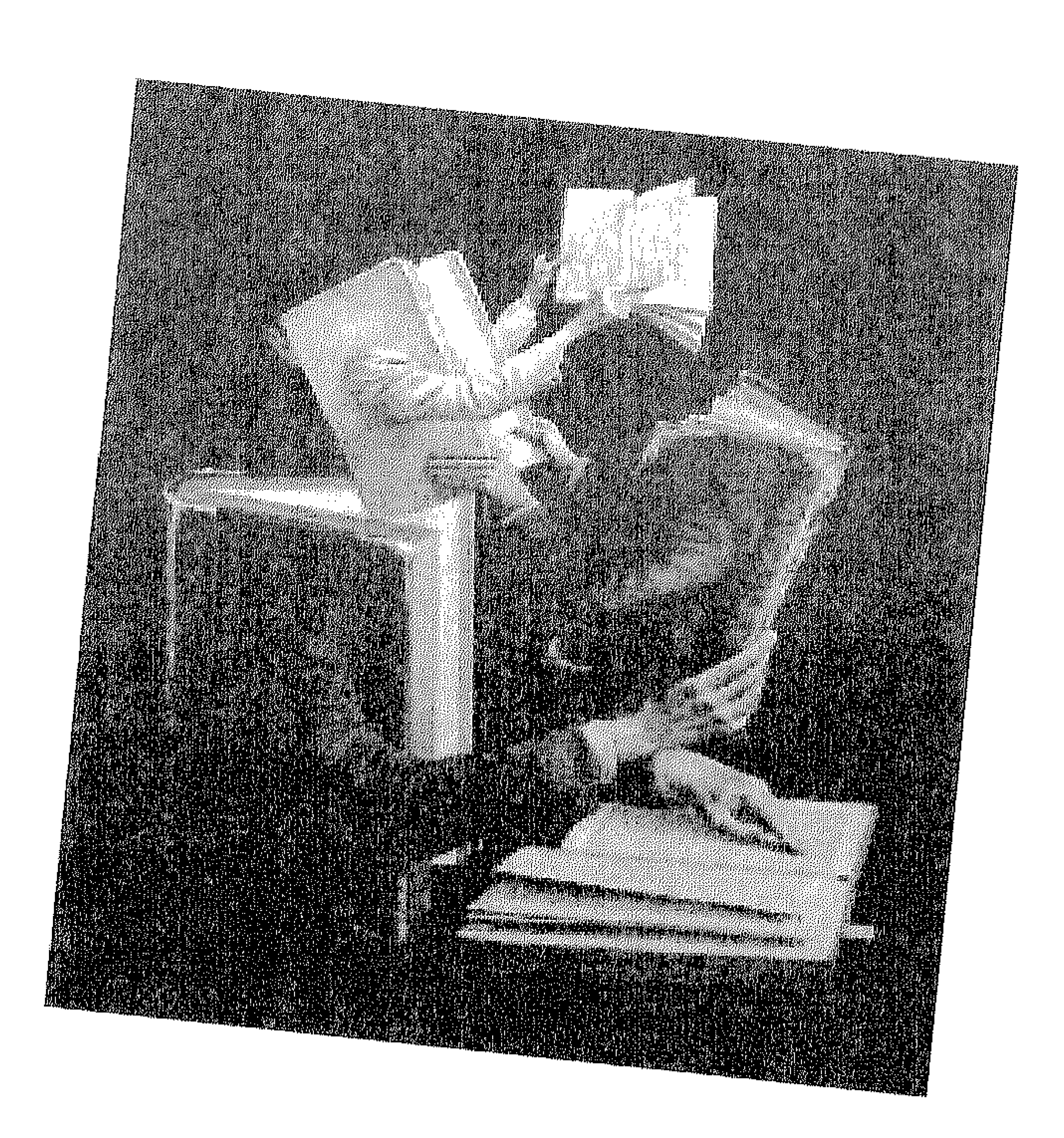
النص المفتوح



2 النص المفتوح في النقد العربي الحديث

الفصل الأول:

النص المفتوح غربياً



المبحث الأول

مفهوم النص المفتوح

أ- المفهوم :

النص المفتوح مفهوم حديث في النقد الغربي، ولد عام 1958م عند امبرتو إيكو. لكنَّه وليد مخاض طويل ارتبط بمفهومات نقدية اخرى، منها التأويل والفهم والنص والقراءة والتحليل. وهذه مفهومات أكثر عمقاً في تاريخ النقد الغربي.

وعلى الرغم من أنَّ هذا المفهوم حديث الولادة، وكون المنظِّر الأول له وهو امبرتو إيكو يرى أنَّه يرتبط بمرحلة جديدة في الفلسفة العلمية، فإنّ هذا المفهوم قار ومتكامل الأبعاد، وهو يشتمل على أعمال أدبية وغير أدبية، والأدبية منها أعمال ((منفتحة لها دلالات لا منتهية انطلاقاً من بنية واحدة محددة)).[1]

فقضية الانفتاح تقوم بالأساس على قابلية التأويل التي يكون عليها النص، أو انفتاحه على التأويل.[2] وعلى الدعوة إلى ازدواج وتشابك الدلالات.[3] لكنّ هذا المفهوم على استقراره ووضوح أبعاده اتخذ اتجاهات عدّة، في تعريفه وتحديده. فالانفتاح يكون على مستوى التأويل والقراءة ويتعلّق بطرف المؤوِل.[4] وهو مفهوم يتجاوز

1- حدود التأويل، قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي ، وحيد بن بوعزيز، منشورات الاختلاف ، الجزائر وبيروت، ط1، 2008، 26.

2- ينظر: القارئ في الحكاية ، امبرتو ايكو. ترجمة: انطوان ابو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1996، 9 .

3- ينظر: الاثر المفتوح، امبرتو ايكو، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2001، 65.

4- ينظر: المصدر نفسه، 8 .

الأدب إلى الآثار المفتوحة في الموسيقى أو الهندسة.[1] ويكون فيه العمل الأدبي المفتوح - وهذا في نظر امبرتو إيكو – هو العمل الذي ينطوي على امكانات تأويلية هائلة، وهو كلّ عمل يكون حقلاً من الاحتمالات المتبادلة.[2]

وبذلك يقترن الانفتاح بقدرة النص على أنْ يمثّل بؤرة استفزاز تقبل تعدد القراءة واختلاف التأويل من دون أن تتنازل عن فرادة جوهرها. والأثر الفني المفتوح هو الأثر الذي ينفتح على تأويلات بطرائق مختلفة، من دون أنْ تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أنْ تُختزل، وتتطلب انْ يُعاد التفكير فيها، وأنْ يُعاش من جديد.[3]

ومن اتجاهات المفهوم لدى امبرتو ايكو أيضاً، الانفتاح على أعمال أخرى ، وعلى صيرورته وعلى العالم الذي يمارس فيه تأثيره. وهذا الفهم يجمع بين التناص والانفتاح الثقافي والمعرفي الذي يُمارسه النص مع نصوص وثقافات أخرى، وهذا ما بثه إيكو في كتبه الأثر المفتوح والقارئ في الحكاية.

ومن مفهومات الانفتاح كذلك ما جسّدته الكتابات التي اجتازت جميع حالات الترسيخ التدريجي، حتّى استقرت على ما سمّاه رولان بارت بـ(درجة الصفر للكتابة)، التي نزع فيها الأدب إلى تحويل سطحه إلى شكل من دون وراثة، لتعكس صفاءً أكثر مما يوجد في غياب كلّ اشارة، وهي كتابة من دون تاريخ، يكتبها كاتب من دون أدب، وهي الكتابة البيضاء،[4] كتابة تواجه البرجوازية الأدبية وتخرج على كلّ نظام سائد.

1- ينظر: المصدر نفسه، 8، 9 .

2- ينظر: من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، عبد الكريم شرفي، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2007، 56.

3- ينظر: انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة ، عبد القادر عباسي، مذكرة ماجستير، كلية الآداب في جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2007 ، 2.

4- ينظر: درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برادة ، دار الطليعة للطباعة، المغرب، ط1، 1980، 30، 31.

وثمّة مفهوم آخر للنص المفتوح يربط انفتاح النص بانفتاح نهايته ونقص اهدافه، ويكون على القارئ فيه أنْ يكمل هذه النهاية الناقصة ويضيف هذا النقص الى اهداف النص الاخرى.[1]

ومن مفهوماته كذلك، أنَّه نص يقوم على مبدأ الحوارية الذي أسس له (باختين). وإنَّ هذا النص متعدد الأصوات، الذي يمثّل القاعدة للنصوص، وليس النص الاستثناء. وهو أقرب إلى التعبير عن حقيقة الأدب من أنواع النصوص الأحادية المعنى. وانَّ (باختين) بكشفه خاصية تعدد الأصوات استهل خطّاً مستمراً من التطور بتأكيده انفتاح النصوص الأدبية وعدم ثباتها.[2]

وقد إنماز النص المفتوح بسمات تفرّقه عن النصوص الأدبية ذات الطبيعة الاخرى، يمكن من خلال رصدها الإحاطة بمفهوم النص المفتوح على نحو أكثر جلاءً. وهي.

1- الانفتاح على التأويل وتعدد القراءات.

يحمل النص المفتوح الإمكانية لوجود حالات لا نهائية من التفسيرات والتأويلات، ولا يتوقف على معنى واحد محدد. وهذا المعنى الناتج عن تعدد القراءات يُنتج قراءات صحيحة يحتملها النص، وتمنحه تجدداً دائماً. وكأنَّه مدينة نعود اليها دائماً، لكي نجد وجوهاً ونفهم أُناساً، ونقيم علاقات واتجاهات من المصالح جديدة، على حدِّ قول امبرتو إيكو.[3] وعندما نعيد قراءته يمكن أنْ نبدأ القراءة من أي مكان في النص

1- ينظر: الاثر المفتوح، 6.

2- ينظر: النظرية الادبية المعاصرة ، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة ، ط1، 1991 ، 42 ، وينظر: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، أسماء معيكل ، دار الحوار، سوريا، ط1، 2010، 323.

3- ينظر: الأثر المفتوح، 24.

وكأننا أمام كلّ شيء متجانس.[1] مما يشكّل بالنسبة إلى القارئ عالماً دائم التجدد والانصهار.[2] في لا نهائية واضحة لهذا الانفتاح. وهذه التأويلات تجعل المتلقي يَنظر إلى العمل من خلال واحد من مظاهره الخاصة، وانَّ كلّ التأويلات هي نهائية بهذا المعنى الذي يكون فيه كلّ تأويل مؤقتا؛ لأنَّ المؤول يعرف أنَّه يجب أنْ يعمِّق- ومن دون انقطاع - تأويله الخاص. وهذه التأويلات هي متوازية على نحو يستبعد أحد هذه التأويلات الأخرى من دون أنْ ينقضها.[3]

2-القابلية على التحوّل.

ثمّة سمة أخرى في هذه الأعمال المفتوحة، هي القابلية على التحول. فقد أطلق امبرتو إيكو مفهوم الآثار المتحولة على الإبداعات غير المكتملة ماديّاً، التي تكون في مستواها الأولي متحركة كالدُّرِ، وهي بنيات تملك سلطة التحرك في الهواء (مجازاً) والظهور بأشكال مختلفة، خالقة باستمرار فضاءها الخاص، وابعادها الخاصة.[4] وهي أعمال منفتحة من نوع آخر، مغاير تماماً. ويتعمّد مؤلفوها خلقها بالاعتماد على بنية ديناميكية غير مكتملة، لا تفرض على المؤول الاشتغال على الدلالة فقط، بل على الامكانات الأُخرى أيضاً.[5] وتشمل هذه الأعمال الأدب والفنون التشكيلية والهندسة. وهي أعمال لا تدّعي أنّها تجمّع لعناصر اتفاقية مستعدة للخروج من الفوضى لتأخذ أيَّ شكل، لكنها أعمال مفتوحة على كلِّ التركيبات الممكنة للمادة التي تقترحها، ولكنها لا تشكّل أثراً بالتحديد، فانفتاح العمل وديناميكيته هما شيء آخر،

1- ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

2- ينظر؛ المصدر نفسه، 30.

3- ينظر: المصدر نفسه، 41.

4- ينظر: الاثر المفتوح، 41.

5- ينظر: حدود التأويل، قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي، 26 .

وهو قدرته على إدراج مكملات مختلفة، وحيويته التي لا تعني الاكتمال بل الاستمرار عبر الاشكال المختلفة.[1]

3-الإرتباط بالمتلقي

يرى امبرتو إيكو أنَّ النص المفتوح عبارة عن آلة كسولة تتطلب من القارئ عملاً تعاضدياً قوياً، كي يملأ فضاءات المسكوت عنه أو غير المصرَّح به، الذي بقيَّ في البياض.[2] وهذه الرؤيا تعطي القارئ وظيفة مهمة في تأكيد الانفتاح، ومنحه تأويلاته وقراءاته الناجحة، فالنص الأدبي ((يكون عالماً مفتوحاً حين يستطيع المؤول اكتشاف ما لا يحصى من الترابطات)).[3] وهنا صارت قيمة العمل الأدبي مرتبطة بمستوى التفاعل مع القارئ وقدرته على حسن محاورته ومجاراته له. وتحولت القراءة من تلقٍ سكوني إلى عطاءٍ إيجابيٍ فاعل، من شأنه أنْ يحمل النص أصلا لِأنْ يُقرأ ويُؤول بطرائق مختلفة، تبعاً لاختلاف وسائل ملئ فراغاته وتحبير بياضاته .[4]

ومن هذا المنطلق صار القارئ يمتلك وظيفة حاسمة في تحديد نوع النص وتنظيمه وتأويله. على أنَّ هذا القارئ يتكشَّف داخل النص نفسه، وهذا ما أشاعه امبرتو إيكو في أغلب كتاباته، في تأكيده على وظيفة القارئ.[5]

1- ينظر: الاثر المفتوح، 39.

2- ينظر: حدود التأويل قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي، 32.

3- التأويل والتأويل المفرط، امبرتو ايكو، ترجمة: ناصر الحلواني، مركز الانماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992، 49.

4- ينظر: انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، 3.

5- ينظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، 273.

إنَّ شعريةَ الأثر المفتوح تحاول أنْ تُعطي الأهمية لأفعالِ الحرية الواعية عند المؤول، وأنْ تجعل منه المركز الفعّال لشبكة لا تنتهي من العلاقات، وهو يقوم من بينها بإنجاز شكله الخاص.(1)

وهذه الاعتبارات لا تتعلق بعلم الجمال فقط، بل تتجاوزه إلى علم الاجتماع والتربية. فشعرية الأثر المفتوح تؤسس نوعاً من العلاقات بين الفنان وجمهوره، واشتغالاً جديداً بالإدراك الحسي الجمالي.(2) ولعل مصطلح (القارئ التعاضدي) الذي اقترحه امبرتو إيكو للتدليل على الفعل التعاضدي بين النص والقراءة، أو بين المؤلف والقارئ المؤول ، يجسّد العناية التي أولاها هذا الناقد لوظيفة القارئ في مفهومه للأثر المفتوح ؛ لأنَّ النص هو تعاضد وتكامل بين ما يقال ومالا يقال ، بين الظاهر والخفي . وأنَّ ما يقال هو ما يجب أنْ يفعل على مستوى المضمون عبر حركات القراءة التعاضدية الفاعلة.(3)

ويذهب امبرتو إيكو إلى أبعد من ذلك في منح القارئ وظيفة المشاركة في انتاج المعنى. وقد سمّى بارت هذا النوع من النصوص بـ(نص الكتابة)، الذي يعيد القارئُ انتاجَه وكتابته مع المؤلف.(4)

يقول امبرتو إيكو بما معناه: لا أكثر انفتاحاً من نصٍّ مغلق، إلّا أنَّ انفتاحه يكون من قبل مبادرة خارجية.(5) ويكون ذلك بالفعل التعاضدي بين النص والقراءة أو بين المؤلف والقارئ المؤول من خلال القارئ التعاضدي. ويكون ذلك أيضاً على وفق ما

1- ينظر: الاثر المفتوح، 17.

2- ينظر: المصدر نفسه،42.

3- ينظر: لعبة المتاهة في التأويل ومقالات اخرى. بشرى موسى ، دار ازمنة، عمان، الاردن، ط1 ، 2009، 25 ، 26.

4- ينظر: نظرية التوصيل ، 324.

5- ينظر: القارئ في الحكاية، امبرتو ايكو، ترجمة: انطوان ابو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1، 1996، 71.

سمّاه إيكو بالاستراتيجية النصية ، وهذه تصنع كياناً ثالثاً يتوسط المؤلف الفعلي والمؤلف النموذجي ، وهي توفّق بين قصدية كائن بشري وبين القصدية اللسانية المندرجة ضمن استراتيجية نصية.[1] وكذلك في الأعمال الهندسية غير النهائية، عندما تسمح بالتشكّل الجديد في كلِّ حالة.

وتقدم هذه الأعمال أثراً به حاجة إلى أنْ يكمّله المؤوِل من خلال سدِّ هذه الفراغات التي تشكّل عدداً لانهائياً من المظاهر ، وهي ليست ((شذرات)) أو ((أجزاء)) بل كلّ واحد منها يتضمنها كلّها ويوحي بها في منظور معين .[2] وقد ربط (آيزر) هذه الفكرة بمفهوم الفراغات التي تناط بالقارئ مَهمَة ملئها. فهذه الفراغات لها تأثير مختلف في عملية الاستباق والاستبطان ، وبالتالي في تكوين الصورة الذهنية ، لأنَّها يمكن أنْ تُملأ بطرائق مختلفة ، ولا يمكن لأيّة قراءة أنْ تستنفد كلّ ما هو كامن، وذلك لأنّ كلَّ قارئ معين سوف يملأ الفراغات بطريقته .[3]

4- الغموض

إنَّ النص المفتوح ليس نصّاً متعدد المستويات والمعاني ، ويتطلب مشاركة القارئ في إنتاجه فحسب ، بل هو نصٌّ لا يمكن النفاذ اليه بسهولة ، ولا يُدرَك من مرةٍ واحدةٍ، ففي كلِّ قراءة يخيّل للقارئ بأنَّه يقرأه للمرة الأولى[4]. وانَّ جميع التأويلات بأنواعها لا تستنفد إلّا جزءاً من امكانيات العمل، ويظلّ هذا الأخير غير مستنفد ومفتوحاً بسبب غموضه[5]. وهذا الغموض ليس نقصاً في الوعي أو الوجود بل هو تحديد لها . وإنَّ هذا الاتجاه نحو الغموض وألّامحدد ، يعكسان حالة أزمة العصر

1- ينظر: لعبة المتاهة في التأويل ومقالات اخرى، 25، 26، .
2- ينظر: الاثر المفتوح ، 41.
3- ينظر: نظرية التوصيل ، 325.
4- ينظر: نظرية التوصيل، 330.
5- ينظر: الاثر المفتوح، 23.

وطبيعته.[1] وهي متأتية في الأثر المفتوح من بنيته الخاصة غير النهائية وطبيعته غير المكتملة .

ب- من التأويل إلى الانفتاح :

ارتبط مفهوم الانفتاح في النقد الغربي بمفهوم التأويل ، وقد مرَّ هذا المفهوم الأخير بمراحل طويلة ومهمة حتّى استقر نظرية مهمّة في حقل النقد . فالممارسة التأويلية تعود إلى الماضي البعيد، ظهرت أولاً في الدراسات اللاهوتية عند الغربيين ، وكانت تعني مجموعة القواعد والمعايير التي يتّبعها المفسّر لفهم النص الديني (الكتاب المقدّس) .[2] أو في تفسير العهدين القديم والجديد[3] ، عندما ظهرت الحاجة إلى وضع قواعد ومناهج نظرية لتفسير الكتاب المقدّس من دون عون الكنيسة ، وبظهور الحاجة إلى وضع مبادئ تحدُّ من تَعدد التفسيرات وتوصل إلى التفسير الصحيح .[4]

وكان طابع التأويل في هذه المرحلة المبكّرة يدلُّ على الفن أو الآلية أو التقنية ، ويستعمل في تأويل وترجمة الكتاب المقدَّس (الأسفار المقدَّسة) بدقَّة[5] . والتأويل في مرحلته هذه يقتصر على تفسير النصوص وتوضيح الغموض ورفع اللَّبس الذي يُسبِّبه قِدم المخطوطات، وصعوبة لغتها، لاسيما المقدّسة منها .

1- ينظر: المصدر نفسه،36.

2- ينظر: لعبة المتاهة في التأويل ومقالات أخرى ،14.

3- ينظر: مجهول البيان، محمد مفتاح ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1، 1990، 90.

4- ينظر : فهم الفهم ، مدخل الى الهرمنيوطيقا ، عادل مصطفى ، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007 ، 6.

5- ينظر: فلسفة التأويل ، هانس غيورغ غادامر، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2. 2007، 63.

أمَّا المرحلة الثانية من عُمرِ التأويل، فقد بدأت مع انتقال المفهوم والنظرية من اللاهوت وعلوم الدين إلى العلوم الإنسانية الاخرى[1] . وكان ذلك مع نشأة (المذهب العقلي) في القرن الثامن عشر، عندما ظهرت الدعوة إلى تَبَني المنهج المتَّبع في تأويل الكتاب المقدّس في تأويل النصوص البشرية، والنصوص غير المقدَّسة، لتصبح مناهج تأويل الكتاب المقدَّس مُرادفة جوهرياً لنظرية دنيوية في التأويل. وفي هذه المرحلة حدثت النقلة النوعية في التأويل[2]. على يدِ (شلايرماخر 1768-1834م)، الذي جعل الممارسة التأويلية تخرج من دائرة الاستعمال اللاهوتي لتمسَّ النصوص الفلسفية والقانونية والتاريخية والأدبية وغيرها من النصوص غير الدينية ، وتُحوِّل الوظيفة التأويلية من تفسير النصوص إلى الفهم المناسب لها[3]. ليكتسب مفهوم التأويل برهاناً فلسفياً وصرامةً ومشروعيةً كلية[4]. ثم جاء (دلتاي 1833-1911م)، ليوسّع التأويلية إلى أبعاد الفكر، من خلال وضع تقنية للفهم وقواعد لعملية التأويل [5].

أمّا المرحلة الثالثة، فتمثّلت في دخول مفهوم التأويل إلى الدراسات الأدبية [6]. وظهرت في هذه المرحلة نتائج مهمّة تتعلق بنظرية الأدب ، إذْ وضع دلتاي تأويل العمل الأدبي في سياق تاريخية الفهم الذاتي للإنسان[7].

1- ينظر: اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، نصر حامد أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط4، 1996، 13.

2- ينظر : فهم الفهم ، 69، 70، 71.

3- ينظر: من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، 24، 25. وشلايرماخر هو فردريش دانيال شلايرماخر، فيلسوف الماني مؤسس اللاهوت البروتستانتي الحديث، ذاع صيته لترجمته وعمله على افلاطون، تجلى اهتمامه بمشكلات الهرمنيوطيقيا، وهو من مؤسسي الهرمنيوطيقيا الحديثة، وهو رجل دين يرى ان الدين هو حاجة للخلاص. ينظر: فهم الفهم، 95.

4- ينظر: الفلسفة والتأويل، نبيّهة قارة ، دار الطليعة ، بيروت، ط1، 1998، 43 .

5- ينظر :اللغة والتأويل ، عمارة ناصر، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2007، 69، 70. ودلثاي هو فلهام دلثاي فيلسوس الماني يعد من الفلاسفة الأكثر نفوذاً في فلسفة الحياة، ارتبط اسمه بالحركة التأريخية او بفلسفة التأريخ، وفلسفته هي فلسفة الفهم وفلسفة الحضارة. ينظر: الحلقة النقدية، 131.

6- ينظر: اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، 13.

7- ينظر: فهم الفهم، 153، 154.

ثمَّ ظهرت مرحلة مهمّة من مراحل التأويل، هي مرحلة مدرسة الشكِّ والارتياب ، بفلاسفتها (نيتشة وماركس) وفرويد من غير الفلاسفة، وأبرز ملامح هذه المرحلة، هي فكرة أنَّ النص لا يفصح عن المعنى من خلال ما يقوله أو يعلنه فقط، بل رُبَّما كان الإفصاح الحقيقي متخفِّياً في الإِحجام عن الإفصاح ، أو غير المعلن[1] .

وهذا التفكير طوّر نظرية التأويل كثيراً، في تعاملها مع النصوص وتعدد التأويلات المرافقة لها . ثمَّ انتهت هذه المرحلة إلى مرحلة جديدة تمثّلت في أعلامها الكبار من أعلام التأويل (بيتي وريكور وهيرش)، وقد سعى هؤلاء إلى إقامة تصّور جديد لآلية التأويل ، وقراءة النصوص [2] .

وأخيراً صار للتأويل تأثيرٌ كبير في نقّاد الأدب المعنيين بقضايا المنهجية ، ولاسيما في جانب تركيزها على التأثير ، أي على تراث تلقي الأعمال الأدبية بوصفه عاملاً مهمّاً لفهم هذه الأعمال ، وفهم الأدب ذاته . وكان هذا على يدِ (ياوس وشتايكر وريفاتير وفش)[3] .

وفي العصر الحديث ظهرت تيارات تأويلية أساسية، منها التيار الانثروبولوجي والسيميائي، الذي يتّجه الى طرح تعدد المعاني والمعنى الظاهر والعميق ، وهذا التيار لا يطلق العنان للتأويل ليقرأ النص كيفما اتفق ، وإنَّما على وفق شروط ملائمة للأعراف الاجتماعية والتداولية [4]، وكذلك تيّار التفكيك الذي يؤمن بشرعية اللعب اللامتناهي والاختلاف ، والنمو اللولبي للتأويل[5]. ويطلقه إلى اقصاه.

1- ينظر: لعبة المتاهة في التأويل ومقالات أُخرى ،19. وكل واحد من هؤلاء الثلاثة يؤول الواقع السطحي الظاهر بوصفه زيفاً وكذباً ويقدم نسقاً من الفكر من شأنه أن يهدم هذا الواقع، فهم مناوؤن للعقيدة بشدة، ويرون الفكرَ الحقيقي تمرساً في الارتياب والشك ويقوضون ثقة الفرد الزائفة في الواقع، ويدعون الى تحول في منظور الرؤية والى هرمنيوطيقا جديدة. ينظر : فهم الفهم، 79.

2- ينظر: المصدر نفسه، 22.

3- ينظر: الحلقة النقدية، ديفيد كوزنز هوي، ترجمة: خالدة حامد، منشورات دار الجمل، المانيا ، 2007، 213.

4- ينظر: مجهول البيان، محمد مفتاح ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، 100، 101.

5- ينظر: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، 126.

ج- الأُصول الفلسفية للانفتاح.

اودُّ الإشارة هنا إلى مسألتين : الاولى هـي انَّ جميـع مـا حصـل في تـأريخ الأدب والنقد من تحولات وتغيّرات، مرتبط على نحو معين بتغيّرات أكبر في الفلسـفة والـدين والفكر السائد في هذه الثقافات التي ينتمي اليهـا هـذا الأدب وهـذا النقـد . فالمنـاهج النقدية ترتبط بأصول معرفية تمتد بجذورها اليها وتنبـع منهـا ، وإذا كانـت الفلسـفات الوضعية والتجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية والموضوعية كالبنيوية ، فـانَّ نظرية التلقي – مثلا – تتحرر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة[1].

والمسألة الأخرى هي أنَّ الحداثة التي سادت الحيـاة والفكـر الغـربيين، عكسـت سقوط وتهافت قيم معينة ، كانت سائدة في القرون الوسطى ، وبروز قيم أخـرى مـن طبيعة مغايرة تماماً . وأنَّ جوهر الحداثة الغربيـة مـا هـو سـوى انعكـاس مبـاشر بعنـاد العقليات والذهنيات التي كانت تحكم اوروبا في القرون الوسطى [2].

وانَّ ثمّة تحليلات لنماذج أدبية تَوصَل من خلالها امبرتو إيكو إلى افتراض إمكانيـة نقض فكرة نظام الكون، التي وضعتها العقلانية اليونانيـة . وإنَّ مـن الممكـن اكتشـاف صلات وعلاقات جديدة في الكون، يمكن بمقتضاها للإنسان أنْ يؤثّر في الطبيعـة وأنْ يغيّر مسارها[3].

وإذا كان عمل فنّان العصر الوسيط صور العالم بوصفه تراتبية للأنظمة التـي تـم تثبيتها مرّة واحدة ، وإنَّ العمل بناء وحيد المركز ، فذلك لأنَّه كان يعكس العلم القياسي ومنطق الضرورة والوعي الاستنتاجي الذي كان الواقع وفقه يتجلى شـيئا فشـيئاً ، أمَّـا الإنفتاح والدينامية فهما يمثّلان مرحلة جديدة في المعرفة العلمية ، تعود إلى الفلسـفات

1- ينظر: نظرية التلقي ، بشرى موسى ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001، 33، 34.

2- ينظر: حدود التأويل، قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي، 16، 17.

3- ينظر: التأويل والتأويل المفرط، 44.

والمدارس النفسية الجديدة للانطباع والإحساس، وإلى التجريبية التي اختزلت الواقع المادي الارسطي إلى سلسلة من الأعمال الادراكية[1].

لقد صار المفهوم الفلسفي للتأويل يعكس تخلّي الثقافة عن التصور الثابت والقياسي للنظام، والانتباه إلى ما لهما من قرارات شخصية وقيم ليّنة، يعيد التاريخ النظر فيها [2] .

ثمّ إنَّ التأويلية الفلسفية وهي إحدى أنواع التأويل الحديثة، تتجاوز اشكالية النص إلى محاولة فهم الإنسان واوضاعه وإمكانية تجربته، والى التفكير في أزمة العلوم الإنسانية، فهي ليست مجرد آراء تأويلية أو لنصوص لغوية أدبية أو غير أدبية وإنَّما هي فلسفة ذات نظرة شمولية إلى كلّ ما في الكون[3]، وهذا (هيدجر) جعل التأويل جزءاً من طريقته في التفلسف[4].

إذنْ كان التحوّل إلى الانفتاح وإلى النص المفتوح، هو سمة العصر الراهن ، التي تتجسّد في رفض الضرورة الثابتة والصلبة ، والتحول إلى الغموض واللامحدود، وهذا يعكس سمة العصر ، ومزاجه وثقافته[5] . التي تستند على أثرٍ فلسفيٍّ لجميع ادوات نظرية الانفتاح والنص المفتوح ، والتوجّه الكبير إلى العناية بالقارئ ، ولاسيما انَّ التوجّه إلى القارئ سمة العصر النقدية أيضاً، في مناهج ما بعد البنيوية التي انتهت بالنص المفتوح.

1- ينظر: الاثر المفتوح ، 31، 32.

2- ينظر: الأثر المفتوح،33.

3- ينظر: مجهول البيان، 102.

4- ينظر: فهم الفهم ، 240.

5- ينظر: الأثر المفتوح ، 36.

المبحث الثاني

حدود الانفتاح والتأويل المفّرط

1-المقصدية:

التأويل هو فهم يحدث بمقتضاه امتلاكٌ للمعنى المضّمر في النصّ من جهة علاقاته الداخلية، وكذا علاقاته بالعالم والذات[1]. وهو على وفق فهم امبرتو إيكو ((تفسير لما يمكن لهذه الكلمات أنْ تفعل أشياء شتّى عبر الوسيلة التي يتم تأويلها لها))[2]. وهو سبيل لحلِّ رموزِ النص بوصفه نظاماً والعلم بوصفه نصاً[3].

ولا يفهم امبرتو إيكو النصَّ مرتعاً للإسقاطات الذاتية، أو ورشة للمقاربات الموضوعية، بل على العكس من ذلك تماماً، هو يفهمه على أنّه إنتاج تلاقح تأويلي مركّب بين ذات القارئ وموضوع النص ، إذْ لا يمكن فتح النص على مصراعيه[4]. فثمّة حدود للانفتاح وثمّة معالم عامة رسمها النص لابدّ من مراعاتها، لذلك ينبغي لنا رصد حدود الانفتاح وحدود التأويل المفرط ومقصدية النص وكيفية تعامل المؤول معها .

ويرى امبرتو إيكو أنَّ أيَّ فعل للقراءة هو ((تفاعل مركّب بين أهلية القارئ وبين الأهلية التي يستند عليها النص))[5]. وانَّ ايّ فعل لهذه القراءة ينبغي له أنْ يأخذ بعين الاعتبار مجموع هذه العناصر ، هي ما اشتملت عليه الموسوعة العامة ، التي أنتجها الاستعمال الخاص للغة ، على وفق المواصفات الثقافية ، التي أنتجتها اللغة [6].

1- ينظر: التأويل والتأويل المفرط، 197.

2- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

3- ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

4- ينظر: حدود التأويل، قراءة في مشروع امبرتو إيكو النقدي ،11.

5- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، 86.

6- ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

وقد وعى امبرتو إيكو تماماً حقيقةَ أنَّ من أراد تأويل نص فعليه أنْ يحترم خلفيته الثقافية واللسانية .[1] وهذا ما سمّاه إيكو بالموسوعة ، في سياق اشتغاله للتوفيق بين جهد القارئ ومقصدية النص . وتعني في تصوره ، فهرساً مضمراً ومقتضى- من قبل القارئ ومحيناً من طرف النص ، وهي كذلك فرضية ابستمولوجية ينبغي أنْ تحفّز الاستكشافات والتمثيلات الجزئية والمحلية للكون الموسوعي [2]. وإنَّ الوصول إلى حَدْسٍ خاص بقصدية النص، يكون سبيله إخضاع هذه المقصدية لسلطة النص بوصفها كلًّا منسجماً[3]. وهذا هو الاختبار الحقيقي لمعرفة مدى نجاح هذا الحَدْس المقصدي للقارئ في ملائمة التأويل الجزئي للمقصدية العامة للنص وبناء معناه العام ، ولا يشذّ عنه .

والمقصدية هذه، مقولة تتجاوز الانغلاق البنيوي الذي لا يفكّر منظّروه في المعنى إلّا بمقولات لغوية جافة أو قوالب معنوية فجّة. ولا تعني هذه المقولة تحديد المعنى بآليات من طبيعة نفسية أو اجتماعية خارجية عن اللغة، فهي تشكّل منزلة بين المنزلتين: لأنَّها تتواجد داخل النظام الدلالي متجاوزة التركيب ، ولا يمكن وصْفها بمقولات تداولية.[4]

ويفترض (هيرش) أنَّ مقاصد المؤلف هي التي تحدّد معنى النص؛ لأنَّ المقاصد هي العُرف المميز الملائم، وعليه فإنَّ بذل أي مجهود لمعرفة مقاصد المؤلف خطوة في سبيل الوصول إلى تأويل موضوعي يحدّ من (باب التأويلات).[5] وركّز على محددات

1- ينظر: وحدة النص، وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر، إيمان عيسى الناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011 ، 88.

2- ينظر: انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة ، 82.

3- ينظر: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ،79.

4- ينظر: حدود التأويل، قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي، 57.

5- ينظر: مجهول البيان، 105، 106. وهيرش هو فيلسوف امريكي له كتاب (صحة التأويل 1967) وكتاب (التأويل) يذهب فيه إلى أنَّ كل تأويل تعارض مع قصدية المؤلف هو تأويل فاسد، والتأويل وظيفة اكتشاف قصد المؤلف. ينظر: الحلقة النقدية، 231.

التأويـل وجعـل مرتكزهـا المقاصـد الواعيـة واللاواعيـة، مـع التضـحية بخصوصـية الموضـوع الأدبي لصـالح وظيفـة جعـل مقاصـد المؤلـف وحـدها عُرفـاً مميـزاً ملائـماً، وواضحاً، عن مقاصد المؤلف المحددة منطقياً والممكنة لسانياً.[1] في حين تجاهل امبرتـو إيكو مقصدية الكاتب الفعلي كلياً ضمن جدلية قصدية القارئ وقصدية النص، وسعى الى الدعوة الى احترام النص من دون احترام الكاتـب لذاتـه أو بوصـفه شخصـا إلّا في حالات قليلة خاصة.[2]

لقد كانت نظرية الفكرة الوسط بين الانفتاح على التأويـل الهائلـة غـير المنطقيـة، وبين التقيّد بالتأويل الحرفي الواحد من جوانب الاشتغال النقدي المهمّة، وكـان انفتـاح النص- عند امبرتو ايكو- موصولا بمقصديته، فإنَّ سمة الانفتاح عنده لا تتجلّى صِـدّقاً إلّا في ((الأثر الذي عبر التأويلات المختلفة يبقى بنية متجانسـة، ومحتفظـاً بشـكلٍ مـن الأشكال بهذا الطابع الفردي الذي يعطيه وجوده وقيمته ومعناه)).[3] فلـيس للمـؤوِل أنْ يتجاوز المناطق النصية تجاوزاً غير مسوَغ وغير معقول.

2-حدود الانفتاح والتأويل المفرط.

ثمّة من يرى أنَّ التأويل يصيّر مثيراً فقـط عنـدما يكـون متطرِّفـاً، وإنَّ التأويـل المعتدل الذي يعبّر عن إجماع عـلى الـرغم مـن قيمتـه في بعـض الظـروف، هـو محـدود الفائدة.[4] وإنَّ النص – وهذا هو نظر التيار التفكيكي – لا يقبل أو لا يحتوي تأويلات مختلفة فقط ، ولكنَّه يقبل تأويلات متناقضـة يلغـي بعضـها بعضـاً.[5] ويـذهب رولان بارت إلى اطلاق (الدال) إلى أقصى ما يمكن أنْ يذهب اليه، حتّى إلى ما بعد التحلّل، إنَّه

1- ينظر : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، 79، 80.

2- ينظر: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، 79، 80.

3- انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، 90.

4- ينظر: دفاعاً عن التأويل المفرط ، جوناثان كلر، ضمن كتاب التأويل والتأويل المفرط، 138.

5- ينظر: مجهول البيان، 101.

الانطلاق التام حيث تتسنّم الإشارة ظهرَ حالـةٍ مـن (اليوتوبيـا) حـرّةً تتحـرك خـارج القوى التاريخية والجدليات الثقافية، على أنَّ القوانين القديمة قد تمَّ الغاؤها... وبـذلك تتحول القراءة إلى انعتاق ذاتي للقارئ نفسه، وكأنّها حالة هَوَسْ.[1]

وينطلق الفكر التفكيكي هذا من مقـولتي (تفكّـك المعنـى) و (المعنـى المرجـأ) لكي يخلص إلى أنَّ المعنى الحقيقي للنص هو (لا معناه) أو هو (فراغه) من المعنـى، وإنَّ النص يستمر دائماً في إثارة معاني أخرى، وما دام ليس ثمّة معنى نهائي ومطلق ومتعال، فإنَّ كلّ القراءات مشروعة[2].

وعلى وفق هذا التصور، ذهب التأويل إلى أقصـاه وانفـتح عـلى مصر‍اعيه حتّـى صدرت تأويلات قد يناقض بعضها الـبعض ، وهـذا مـا سـمّاه امبرتـو إيكـو التأويـل المفرط، ويكون حين يفتقر التأويل إلى عنصر الاقتصاد الذي بمقتضـاه يـتمّ البحـث في العناصر الأكثر اتصالاً بالموضـوع ، بإخضـاع النصـوص إلى عمليـات تفسـير مسر‍فة بالمبالغة في تقدير مفاتيح واهية وغير منتمية إلى الموضوع ، في الوقت الذي يتم فيه إهمال المفاتيح المرتبطة بالمعنى على نحو مباشر وقويّ [3] .

وهذه حالة يدخل فيها التأويل متاهات لا تحكمها أيّة غاية ، ولا يروم الوصـول فيها إلى غاية بعينها ، غايته الوحيدة هي الإحالات ذاتها واللّذة – كلَّ اللّـذة – هـي ألّا يتوقف النص عن الإحالات ولا ينتهي عند دلالة بعينها[4]. وهـذا مـا يرفضـه امبرتـو إيكو جملة وتفصيلا . فليست كلّ التأويلات مقبولة ومشر‍وعة عـلى حـدٍّ سـواء . وإذا كان النص يمنح عدداً من القراءات والتأويلات، فأنّه يفعل ذلـك مـن دون أنْ يـتخلّى عن كونه نصّاً ، أي من دون أنْ يسمح بكل القراءات أيّا كانت [5].

1- ينظر: الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذّامي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط6، 2006، 48.

2- ينظر: من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، 59 .

3- ينظر: التأويل والتأويل المفرط ، 197.

4- ينظر: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ،11 ،12.

5- ينظر: من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، 59.

وقد انتفع إيكو من التقسيم الثلاثي الـذي أولاه (بـيرس) لمفهـوم المـؤوَل وهـو 1-المؤوَل المباشر وهو الذي يعادل مفهـوم المـدلول ويتخـذ في أغلـب الأحيـان منحـى حرفياً قاموسياً، 2- المؤوَل الدينامي وهو الأثر الـذي أنتجـه الـدال . ويعكـس انفتاحـاً يبدو للوهلة الاولى أنَّه غير منته ، 3- المـؤوَل النهـائي ، وهـو المؤوَل الـذي يكـفّ مـن الانفتاح الفائض الذي ولّده المؤوَل الدينامي [1].

وكذلك انتفع إيكو من (بيرس)، باستعماله لمصطلح (السيموزيس) للدلالة عـلى التأويل اللامتناهي، أو التأويل في درجته القصوى على الانفتـاح بينهـا وبـين التأويـل الآخر الصحيح [2].المحكوم بالقواعد والمرجعيات والضوابط النصّية والقرائيـة ليضـع حدوداً للتأويل ويصونه من الافراط .

ولا يخالف إيكو اصحابَ الدعوة الى أنَّ القراءات الفائضـة يمكـن أنْ تكـون في مرّات خصبة، وهذا حاصل لاشك فيه ، لكن ما يحاول إيكو طرحه ، هو أنَّ القارئ أو الناقد له الحق أنْ يُسائل نظريته حول حدود التأويل ، وأنْ يوقفها حيث يشاء . فـأمبرتو إيكو يحذّر دائماً من تلك الخطورة التي يمكن أنْ تطفو بسبب فهم خاطئ يَطـال مفهـوم الانفتاح. إذْ لا يفهم الانفتاح فهماً هلامياً يجعل التأويل مفتوحاً على مصراعيه لا تضبطه حدود ما[3].

وقد حاول امبرتو إيكو وضع القواعد والمقـاييس لحـدود الانفتـاح التـي أوّلهـا تحديد النص لـ((حقل الإيحاء)) ومـن ثـم لــ((حقل الاختيـارات)) الممكنـة بوسـاطة ((تنظيمه الداخلي المضاعف))[4] .

1- ينظر: حدود التأويل ، قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي ،59 ،60.

2- ينظر: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، 21.

3- ينظر: حدود التأويل ، قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي ،126 ،129.

4- من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة، 60.

فحقل الإيحاء يثيّر إيحاءات خاصة ومعينة تصدر في اتجاهات محـددة ، وإنَّ إثـراء حقل الإيحاء بوساطة العناصر النصّية الخاصة ، من بلاغيـة واسـلوبية وتركيبيـة تجعـل النص يثير إيحاءاته المكثّفة باستمرار، ويكشف بعضها ويعطل بعضها الآخر .

ويطلق امبرتو إيكو على (الضامن) الذي يضع للتأويل حـدوداً مصـطلحَ (عـالم الخطاب)، وهو ضامن متواجد في السيرورة التفاعلية (نص – قارئ – ثقافـة)، وهـذا يؤمن العملية التأويلية من السقوط في مغبة التأويل الهوسي ، إذا كانت كل جزئية مؤولة في النص تدعمها جزئية أخرى ولا تناقضها ولا تكّذبها[1] .

لقد رفض امبرتو إيكو الانـدفاع نحـو التأويـل المفـرط المضـاعف، وحـاول أنْ يؤسس لنظرية في الانفتاح تقوم عـلى وضـع حـدود لـه، تنطلـق مـن الرغبـة في جعلـه منسجماً مع ما يحمله النص من سـمات اسـلوبية وتركيبيـة وبلاغيـة ، تسـتعين بالثقافـة العامة لتلجم التأويل إذا ما راح إلى منطقـة الهـوس والتنـاقض ، وتجعلـه يتناسـب مـع تأويل النص العـام ولا يشـذّ في أجزائـه عنـه ، ليسـتقر في منطقـة وسـط بـين القـراءة التفكيكية التي تطلق التأويل إلى مالا نهاية وبين القراءة الحرفية المساوية للمعنى الحـرفي للنص .

3-التحوّل من النص إلى القارئ :

لقد مرّت المناهج النقدية الأدبية في تعاملهـا مـع أطـراف العمليـة الإبداعيـة في مراحل ثلاث. مرحلة التعامل مع المؤلف، وكان أوج نضجها في القرن التاسـع عشرـ ، وفيها المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي، وغيرها من المناهج السـياقية. ثـم جـاءت مرحلة التعامل مع النص، وكان أوج نضّجها كذلك في القرن العشرـين في السـتينيات منه ، ثم جاءت مرحلة التعامل مع القارئ في سبعينيات القرن العشرين، وظهرت فيهـا مناهج السيميائية والتفكيكية والتأويل والقراءة والتلقي.

1- ينظر: حدود التأويل ، قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي ، 129.

إنَّ هذا التحول في جهة النظر في المناهج النقدية الحديثة إلى المتلقي لم يكن صدّفةً، بل نتيجة لظروف وتحولات فلسفية وحضارية كبيرة . فإنَّ مفهوميّ الكتابة واللغة قد تغيّرا في هذه المرحلة . فما عادت اللغة مجال التزام اجتماعي ، بل مجرّد انعكاس من دون اختيار، وملكية مشاع للناس لا للكتاب[1] . وصارت ثمّة عناية جديدة بالمتلقي تختلف وتعكس تطور مفهوم التلقي الذي عرفه النقد طويلا. وقد كانت الأصول المعرفية ذات شأن كبير في تأصيل الافتراضات التي تشكّلت منها نظرية التلقي . وأول المقاربات المختلفة في مرحلة نظرية التلقي هي مقاربة المعنى التي تجعل من عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه. ليصبح الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه ، وبذلك صار الانطلاق من الذات القارئة لتحديد المعنى . وهذا أنتج تعدد القراءات للنص الواحد[2]. فضلاً عن التحول الكبير الذي أولاه بعض الفلاسفة في وظيفة الإنسان وطبيعته، فإنَّ جان – بول سارتر يؤكد أنَّ الإنسان هو الوسيلة التي تتجلّى الأشياء بوساطتها[3]. فقد صارت القراءة وبحسب فهم سارتر لها ، لا تقوم فقط على أساسية أو ضرورية النص ، بل على أساسية الذات القارئة أيضاً . فالقراءة لا تكشف النص في مكوناته المادية الملموسة فحسب ، بل وتختلق موضوعه الجمالي ، فالقراءة ابداع ثان[4].وقد ظهرت وظيفة جديدة للقارئ تجاوزت النظريات السابقة التي تتفاوت في درجات المقبولية والإدانة لها مالت إلى تجاهل أو عدم تقدير وظيفة القارئ ، فأنَّ النص لا يمتلك وجوداً حقيقياً حتّى يُقرأ ، ويكمّل القارئ معناه بقراءاته ، والقراءة متممة ؛لأنَّ النص فيه فجوات وفراغات ، ينبغي لها أنْ تُملأ بوساطة القارئ ليتم له تأويل النص[5] . صار القارئ يتدخل في بناء النص ويقود معناه وتأويله

1- ينظر: درجة الصفر للكتابة، 32.

2- ينظر: نظرية التلقي، 43.

3- ينظر: من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة، 129.

4- ينظر: من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة، 131.

5- ينظر: التأويل والتأويل المفرط، 203.

، وصارت ((الآثار المفتوحة او المتحولة تتميز بالدعوة الى انتاج الأثر مع المؤلف)) [1] وصار كلُّ أثرٍ فني يبقى مفتوحاً على سلسلة لا منتهية من القراءات الممكنة ، وكل قراءة من هذه القراءات تعيد إحياء الأثر على وفق منظور أو ذائقة أو تنفيذ شخصي[2] لقارئ جديد.

كما طرح (ياوس) مفهوماً إجرائياً جديداً أطلق عليه (افق انتظار القارئ)، يمثّل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى وتحديد الخطوات المركزية للتحليل ووظيفة القارئ في انتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي[3] . وتنوعت القراءات حتّى عَرف منها (تودوروف) ثلاثة أنواع هي: 1- القراءة الإسقاطية وهي قراءة لا تركّز على النص ولكنّها تمرّ من خلاله ومن فوقه ، متجهة نحو المؤلف أو المجتمع .2- قراءة الشرح وهي قراءة تلتزم النص ولكنّها تأخذ منه ظاهر معناه فقط 3- والقراءة الشاعرية ، وهي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني ، وتسعى إلى كشف ما هو في باطن النص.[4]

وأنَّ الاعتراضات التي واجهت الفهم البنيوي للأدب ، ولاسيما ما خلقته البنيوية على مستوى التأويل وبناء المعنى وصلة البنية بالإدراك ، شكّلت خطوة منهجية في المقام الأول في تطور وبناء نظرية التلقي [5].هذا فضلاً عن التحولات المعرفية الكبيرة التي واكبت مرحلة ما بعد البنيوية . فقد صارت شعرية الآثار الفنية ، ولاسيما شعرية الأثر المفتوح تحاول أنْ تعطي الأهمية ل((أفعال الحرية الواعية)) من المؤوِل (القارئ) وأنْ تجعل منه المركز الفعال لشبكة لا تنتهي من العلاقات وهو يقوم من بينها بانجاز

1- الاثر المفتوح، 40.

2- ينظر: المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.

3- ينظر: نظرية التلقي، 45.

4- ينظر: الخطيئة والتكفير، 70.

5- ينظر: الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق، عمان، الاردن، ط1، 1997، 121.

شكله الخاص من دون أنْ تؤثر فيه أيَّة ضرورة يفرضها تنظيم العمل الأدبي نفسه [1]. وصارت وظيفة النقد الجديد في مرحلة ما بعد البنيوية هي دفع القارئ إلى اكتشاف كيف يعني العمل الأدبي لا ماذا يعني العمل الأدبي. وصارت القراءة عملية دخول إلى السياق ، محاولة تصنيف النص في سياق يشمل مع أمثاله من النصوص التي تمثّل (افقية) منسجمة للنص المقروء ، تمتد من فوقه وتفتح له طريقاً إلى المستقبل[2].

وبذلك يكون مفهوم النص المفتوح قد استند إلى أسس معرفية وفلسفية وارتبط بالنظريات الكبرى في الفلسفة والثقافة والنقد ليستقر طرحاً نقدياً قاراً ونهاية حتمية للتطور الذي شهدته المناهج والاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة.

1- ينظر: الأثر المفتوح،17.

2- ينظر: الخطيئة والتكفير، 73، 74.

المبحث الثالث

آليات الانفتاح

1-التناص

ارتبط مفهوم التناص بالاشتغال التنظيري لنقّاد ما بعد الحداثة. وكانت جوليا كرستيفا صاحبة التوضيح المنهجي الأول لمفهوم التناص، في أبحاثها التي امتدت بين عامي (1966-1967)[1]. ومعلوم أنَّ البنيوية ومن أحد مواطن الضعف فيها هو نزوعها إلى التعامل مع النصوص، وكأنَّها كيانات متمايزة مغلقة على نفسها ، وإلى التركيز على البنى الداخلية للنصوص ، وعدّها بنى شاملة بالإجمال محصورة بصرامة، مما عكس إشكالية على المستوى الوجودي واجهتها البنيوية [2] .

وقد يكون التناص من آليات التفكيك ، لكنَّه ليس حكّراً على هذا المنهج ، بل هو من المرونة بالمستوى الذي يجعله قابلاً للانتماء إلى حقلٍ منهجيٍ جديد، لكنَّ تزامن الاشتغال المعمَّق على هذا المفهوم مع ظهور ما بعد البنيوية ، وتطوره في كنف التصور التفكيكي الذي يقوم في أحد مبادئه على جعل التفكيكية تؤكد أنَّ النصوص الأدبية ليس لها علاقة بأي شيء آخر عدا نفسها، [3]جعل هذا المفهوم ينتمي الى النقد التفكيكي. فالتناص مفهوم نقدي ظهر وتطوّر في مرحلة ما بعد البنيوية، وهو ردٌّ على بعض مشكلاتها . وهو كذلك نقطةُ تحوّل من البنيوية إلى ما بعد البنيوية ، فهو مَعْلم من معالم النقد ما بعد البنيوي، إذْ حدث الانتقال من النص إلى التناص . وانهارت هنا

1- ينظر: محاضرات في النقد الادبي ، بتول قاسم ناصر ، مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث، بغداد، ط1 ،331.2008 .

2- ينظر: اسس السيميائية ، دانيال تشاندلر ، ترجمة : طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، ط1، 2008 ، 301.

3- ينظر: دليل تمهيدي الى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة ، مادان ساروب ، ترجمة : خميس بوغرارة ، منشورات مخبر الترجمة في الادب واللسانيات، جامعة قسنطينة، الجزائر ،2003 ، 82 .

اسطورة الحلم الرومانسي التي كانت تصوّر النص على أنّه (خلق) من عدم ، وأصبح النص عبارة عن نسيج من نصوص سابقة يقوم بامتصاصها وتحويلها [1]. فالتناص يجعل ((النص(...) مساحة متعددة الأبعاد تختلط فيها عدّة كتابات وتتواجه . النص نسيج من الاقتباسات (...) لا يستطيع الكاتب سوى تقليد إيماءة سابقة ، وليست ابداً مبتكرة ، وتقتصر مقدرته على خلط الكتابات ومواجهتها مع بعضها))[2].

وقد فرض مفهوم التناص في هذه المرحلة استراتيجيات جديدة، اعادت رسم مستقبل الدراسة الأدبية، ولاسيما على صعيد انتاج الدلالة. إذْ انفتحت الدراسة الأدبية على مناطق بحث واستكشاف جديدة ، ظلّت مستبعدة من المشروع البنيوي ، فهو عنصر مهمٌّ في تشييد الدينامية الدلالية ، لأنَّه يفتح فضاء النص على شبكة أسس وأنساق متعددة، حيث تتكسّر وحدة النص من خلال اشتغال صيغ الاقتباسات والإحالات[3] .

ويتحول التناص إلى مصدر للانفتاح ولاسيما عندما يأتي متخفياً، إذْ ((يكتسب التناص شكلاً أكثر خفاء في النص الحديث ، وبهذا يتحول إلى مصدر للغموض الفني وانفتاح على النصوص الاخرى))[4].

كما أنَّه مفهوم يوفّر إمكانيات التحليل التي يفتحها ، التي لا تنفصل عن فكرة الإنتاجية الأدبية . فالتناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعدد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد . فالنص الأدبي يندرج في فضاء نصّي أوسع . وهذا ما يجعل البحث المستوعب لا يكتفي بقراءة مرضية للنص الواحد ، بل بمقاربة ترى في النصوص حواراً فنياً لممارسات متنوعة.[5].

1- عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، اديث كيرزويل ، ترجمة: جابر عصفور، دار عيون المغربية، ط 2، 1986، 277.

2- استراتجية التأويل، من النصيّة الى التفكيكية، محمّد بوعزة ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، 35.

3- ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

4- (الحداثة – السلطة – النص) ، كمال ابو ديب، مجلة فصول، العدد 3، القاهرة، 1984 ، 49.

5- ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، 1992، 24.

وهذا يمنح النص قابلية انفتاح عالية، ولاسيما على مستوى تعدد القراءات والدلالات فقد منح التناص صفة التعدد للنص ، وهذا لا يعني أنَّ النص ينطوي على معان عدّة فحسب ، وإنَّما يتحقق فيه تعدد المعنى ذاته . وهذا يجعل النص يخضع لتأويلٍ حرٍّ، وتفجيرٍ وتشتيت ، ذلك أنَّ تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته ، وإنَّما لما يمكن أنْ يطلق عليه التعدد للدلائل التي يتكون منها . فالنص نسيج من الاقتباسات والإحالات . والأصداء من اللغات والثقافات السابقة والمعاصرة [1]. وبالتالي يصير التناص مصدراً للإنتاجية ولتعدد المعاني وبالتالي للانفتاح ((فالنص انتاجية))[2]. لأنَّ الجهود التي قام بها نقّاد ما بعد البنيوية سارت في اتجاه تحويل النص من وظيفته التواصلية إلى وظيفة اخرى أكثر دينامية ، يجري فيها تعطيل خاصية القراءة الاحادية الاتجاه ، وتحريك فعالية التوليد ، بحيث تبدو الكلمة داخل النص وكأنَّها تعبير عن أصوات متعددة أو على الأقل تسعى لأنْ تكون موقع لقاء ثقافات ومواقف متعددة[3].

لم يعد النص بناءً مغلقاً، بل صار عالماً من النصوص وفضاءً من الدلالات والثقافات والأصوات، وتحرر من الدلالة الواحدة إلى الدلالات والثقافات والأصوات المنفتحة والمتعددة ...

وفي هذا السياق أيضاً يأتي الحديث على اشتغال (جيرار جينيت) في طرحه التعديةِ النصيةِ التي يدخل فيها جامع النص نمطاً من أنماط علاقات التعدية النصية الخمسة [4]. فالتناصية عنده هي ((الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية ، إنَّها تنتج المعنى))[5]. والجامعية النصية عنده تتكون على الدوام بطريقة المحاكاة ، وتتكون

1- ينظر: درس السيميولوجيا، رولان بارت ، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1986 ، 62، 63.

2- استراتيجية التأويل ، 36.

3- ينظر: القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط2 ، 2007 ، 21.

4- ينظر: آفاق التناصية ، المفهوم والمنظور ، ترجمة وتقديم: محمد منير البقاعي ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 ، 132 .

5- المصدر نفسه ، 134.

بإتساعية نصية ، وإنَّ الانتماء المدخلي للنص لعمل ما يظهر كثيراً عن طريق إشارات ملحقية نصية [1] .

ويحاول جيرار جينيت من خلال هذا الطرح أنْ يرصد ما يتعلق فيه نص بنصوص أخرى ، من دون أنْ يتغلَّب - على وفق هذا المفهوم – من أيٍّ من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنية النصوص المتعدية، بوصف النص منفتحاً ومتعدياً إلى نصوص اخرى [2] . وبذلك يُنتَجُ ومن خلال التناص نوعٌ من أنواع الانفتاح النصّي من خلال تداخل النصوص والثقافات والدلالات . ويعدّ النقّاد انَّ فرضية التناص متحدّرة من تفكير باختين ، هو الذي اكّد أنَّ كلَّ نص يقع في ملتقى نصوص اخرى ، فهو يعيد النظر فيها ويكشفها ويراجع صياغتها . أي أنَّه يحوّلها لتصبح دالة على علم أعم مما كانت تدل عليه [3].والحوارية تتجلّى عنده في ثلاثة مظاهر هي: العلاقة الحوارية المتداخلة بين اللغات وتتمثّل في الحوارات الأيديولوجية أو الثقافية غير المباشرة ، والحوارات الخالصة ، وتكون بين الشخصيات ، والتهجين يكون بين لغتين داخل ملفوظ واحد[4].

وبذلك تشكّل الحوارية وجهاً من أوجه الانفتاح النصي بما تدعم به النص من سعةٍ وغنى نصوصي .

2-التجريب

إذا كانت الحداثة قد احتفت بالعمق والمعنى ، فإنَّ ما بعد الحداثة نادت بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته ، فلا شيء تحت السطح سوى السطح ، ولا شيء تحت

1- ينظر: المصدر نفسه، 143.

2- ينظر: اشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، حافظ المغربي ، دار الانتشار العربي، بيروت ، ط1 ، 2010 ، 37 .

3- ينظر: القراءة وتوليد الدلالة ، 21.

4- ينظر: المصدر نفسه ، 22.

التجربة سوى التجربة ، ونادت كذلك بالسعي إلى تقويض السلالم الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية والانفصامية ولغة السوق ، واهتمت بأشكال التعددية اهتماماً كبيراً، بوصفها أقوى وسائل الانفتاح من القيود الماورائية [1].

لقد اهتمت ثقافة ما بعد الحداثة بالدادية[*] ومناهضة الشكل المنتهي ، ودعت إلى الشكل المفتوح، واللعب، والصدفة، والفوضى التجريبية، والصيرورة أو الأدائية الفردية ، والنص أو النصوصية المتداخلة والمفارقة ، وكان من منظورها الفلسفي أنّها الغت محدودية المعنى وامكانية تقريره، واكّدت على أنّ الحقيقة الثابتة ماهي إلّا صناعة لغوية[2].

كان التجريب أحد سمات كتابة ما بعد الحداثة لما شاع فيها من نزعة نحو الإبداع الممتد والتجدد الدائم والدعوة إلى تجاوز الصيغ المغلقة ، إذْ ((غالبا ما توصف المغامرات الفنية الجديدة بأنّها ((تجريب)).))[3] حتّى ظهر فيما بعد منهج تجريبي يقوم على الملاحظة والتصنيف ووضع الفروض والتحقق من صحتها[4] . وطُرح فيما يخصّ الفن – مثلاً – إنَّ التجريبَ نوعٌ من الاختبار شبيه بالعمل المختبري ، قد يكون ذا فائدة

1- ينظر: دليل الناقد الأدبي ، 226، 227.

*- هي حركة ثقافية انطلقت أثناء الحرب العالمية الثانية في زيورخ، نوعاً من معاداة الحرب بعيداً عن السياسة من خلال معاداة الفن السائد، صدرت تسميتها عام 1914 وبرزت بين عامي 1916 و1922، وتمثلت في نزعة الغموض وتحطيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة وأثّرت في التشكيل والأدب والمسرح والفوتوغرافيا وتعنى برسم أشكال لا معنى لها. ينظر: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، محمد علي أبو ريان، دار المعرفة، مصر،د ت، 223.

2- ينظر: دليل الناقد الأدبي ،228.

3- اللغة في الادب الحديث، الحداثة والتجريب، ياكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989 ، 45.

4- ينظر: المعجم الفلسفي ، مراد وهبة ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط2، 1970، 70.

للفنانين ، وإنَّه يمكن للفن أنْ يعالج المشاعر بدقّة علمية . وبأنَّ الأدب يموت من دون التجريب المستمر [1].

وكانت ثمّة ظروف دفعت إلى هذا الاتجاه في الإبداع تتصل بالتغيرات العامة التي حدثت في اوروبا آنذاك ، وما كان خلفها من تحولات فلسفية وثقافية ، كالتوجّه نحو الذات الإنسانية وحرية الإنسان في الإبداع والحياة عموماً . فقد ظلّت مساحة التجريب أو الانفتاح ماثلة في أنْ يعثر كل مبدع على اسلوبه الخاص [2].فالتجريب حالة من الإبداع اللانهائي وتجدد دائم للإنسان ، والتحقق لذاته الانسانية.

وكان الإحساس بالطغيان الذي مارسته اللغة التقليدية قد حفّز الكتّاب التجريبيين ؛ لأنَّ الكتّاب الكلاسيكيين في القرن السابع عشر قبلوا اللغة بوصفها وسيلةً تعبيريةً شفافةً تفصح عن حقائق العالم، ولم تكن بهم حاجة لتغيير منطقها. فقد تذمّر بعض الكتّاب من أنَّ المصطلح الأدبي فقد طاقته الدلالية ، وإنَّ اللغة أخفقت في استيعاب التطورات التي تحققت في حقل المعرفة . وإنّها تحتفظ بمعلومات بدائية كانت في طريقها لأنْ تصبح بالية [3]. لذلك جاء الاشتغال على إيجاد طرائق جديدة من أجل وضع اللغة في علاقة صحيحة وجادة ومباشرة مع الظواهر الجديدة في الحياة، فكان التجريب .

لكنّ ثمّة مشكلة واجهتها حركة التجريب في اللغة آنذاك، بالنظر إلى خصوصية هذه اللغة واختلافها عن أنواع الفنون الاخرى ، فاللغة ((لا تبدو على أنّها واسطة مشجّعة لهذا النوع من التجديد ، لأنّها محافظة في جوهرها . وهي تركيب مبني على الإجماع ونسيج تربطه مجموعة هائلة من الاتفاقات التاريخية والاجتماعية . ولا تكاد تمتلك موضوعات الفنون

1- ينظر: المصدر نفسه ، 45.

2- ينظر: اشكال التخيّل، من فتات الادب والنقد ، صلاح فضل ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، 109.

3- ينظر: اللغة في الادب الحديث ، الحداثة والتجريب، 26، 27 .

الاخرى معنى فطرياً))[1] . فمن المنطقي أنْ يواجه كتّاب التجريب معارضةً ورفضاً من معاصريهم ، لكن هذا التوجه في الكتابة استقر ، وانتهى التجريب بظهور (الصيغ المفتوحة) في الكتابة الأدبية ، وصار دعاة التجريب هم عمالقة الإدارة الأدبية. وظهرت كتابات غير محددة من حيث الشكل ، تمزج بين الشعر والنثر ، والتأمل والحكاية ، عن طريق استعمال ما قد ينشأ في ذهن الكاتب مهما كان . وظهرت أعمال كبيرة حديثة ، سمحت لأيّة مادة تقريباً في الإقامة فيها وكأنَّها فراغات يراد ملؤها كما يهوى المرء [2].

وهذه الصيغ المفتوحة في أغلب سماتها أعمال مفتوحة تطابق المفهوم الحديث للنص المفتوح الذي استقر في النقد الغربي بعد ذلك . وليستقر فيما بعد الأثر المفتوح الذي هو((الشكل المفتوح - كإجراء تجريبي - بسعيه إلى إحداث خلخلة شكلية يوائم فيها التضادات ويلغي الحدود الأجناسية بينها. وعده متداخلا أنَّما يسعى _ على وفق موجهات الفكر الفلسفي الغربي _ إلى تقويض القصدية وإلغاء الفوارق الأجناسية))[3]، وانتاج كتابة جديدة لا تنتمي إلى أنماط الكتابة التقليدية، وتتحرر من كل قيد مسبق.

3-البناء النصي الخاص.

يقوم الانفتاح النصي على تقنية أخرى في طبيعته النصية، هي تقنية الفراغات والفجوات في جسد النص . ومعلوم أنَّ التحقق الجمالي في القراءة والتأويل لا يأتي بالتركيز على تقنيات الكاتب فقط، وإنَّما بتضافر التقنيات والتفاعل بين النص والقارئ.

طرح آيزر افتراضه بأنَّ جميع النصوص الأدبية تتضمن فراغات أو فجوات ينبغي لهذه الفجوات أنْ تُملأ بوساطة القارئ، ليتم له تأويل النص [4]. وقد عدّت جمالية

1- المصدر نفسه، 25.

2- ينظر: المصدر نفسه ، 190، 191.

3- الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة :كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، المغرب ، ط1 ، 1988 ، 82.

4- ينظر: التأويل والتأويل المفرط ، 203.

التلقي تقنية الفراغات هذه بنية ديناميكية في النص . لأنّها المجال الخصب، تتولى قراءة إسراره في ضوء لعبة الضياء والظلام التي يسيّرها النص في اعتماده الكشف والخفاء، التصريح والسكوت ، والإشارة والإهمال[1].

وتنماز هذه البنية النصية الخاصة التي تقوم على البياض والفراغات بأنّها تتيح متسعاً كبيراً للتأويل وتحدد القراءة ؛ لأنَّ هذه البياضات ((لا يمكن أنْ تمتلك أي محتوى محدد))[2]. وهذا يتيح للقارئ ملئ هذا المحتوى وعلى نحو قصدي بما يتوقعه هو وما يريده، ليفتح القراءة ويشارك في إنتاج النص . فالبياضات والفراغات تحثّ القارئَ على إعادة بناء تشكيلات النص الاخرى من خلال سيرورة القراءة. فهي تحّفز وتثير أفعال الملئ والبناء لدى القارئ ، وتجعله يعمل على إيجاد العلاقة الدلالية النصية التي تربط اجزاء النص [3]. وبذلك تؤدي هذه البياضات وهذه الفراغات وظيفة فاعلة في انفتاح النص، وتكريس جماليته وتحدد قراءاته بالمشاركة مع القارئ المالئ لها .

تنضاف اليها تقنيات الشكل السطحي للنص من البياض والسواد والفراغات في شكل الكتابة، وليس فراغات المعنى فيه فحسب، ويبنى النص على شكل طباعي مختلف، تتباعد فيه الحروف وتتقارب، لتصنع شكّلاً خاصاً في السواد والبياض والفراغات الطباعية على الورق، تنضاف إليه الخطوط والأشكال والرسوم والصور.

4-التوظيف الخاص للاستعارة:

شهد العصر الوسيط تطور نظرية الاستعارة التي يمكن من خلالها أنْ تؤوَل الكتابة المقدّسة والشعر والفنون التصويرية إلى معان أربعة مختلفة، هي الحرفي والاستعاري والأخلاقي والأناغوجي [*]، وصارت الاستعارة تشّكل مفتاح الشعر في

1- ينظر: القراءة والحداثة، 282.

2- من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، 226.

3- ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

* - المعنى الاناكوجي للنص هو معناه الروحي والمخفي، والاناكوجي هو نوع خاص من التفسير، لنص غالباً ما يكون دينياً. ينظر:

العصر الوسيط. ويتوفر العمل المبني على هذا المبدأ ومن دون شك على نوع من (الانفتاح). و يعرف القارئُ أنَّ كلّ جملة وكلّ شخصية تخفي دلالات متعددة الأشكال، يتحتّم عليه اكتشافها[1]. فالاستعارة عند بول ريكور ((تمثّل فائض معنى، وظيفته انفتاح النص على عوالم جديدة وطرق جديدة للوجود في العالم))[2]. مما يستدعي قُراء مجهولين يشتغلون على تأويل العمل الأدبي وقراءته، لاسيما أنَّ مفهوم الاستعارة قد تطور، وصارت الاستعارة تعمل على تقييم هذه الوظيفة الابداعية الجديدة للإنسان . فلم يعد الأثر الفني موضوعاً نستمتع بجماليته القائمة، بل صار سرّاً يجب أنْ نقوم باكتشافه، وصار منبّها للمخيلة، وهذه هي خلاصات النقد المعاصر، التي أنتجت صيغة واعية للأثر المفتوح[3].

ولا توجد الاستعارة في ذاتها، بل في التأويل ومن خلاله. ويفترض التأويلُ الاستعاري أصلاً التأويلَ الحرفي الذي يفكك نفسه في تناقض دال ، وعملية التدمير الذاتي ، أو التحويل هذه التي تملي نوعاً من تحريف الكلمات ، وتوسيع معانيها ، وهذا ما يسمى ب(المنافرة الدلالية) أو (التناقض) أو (المجافاة)[4].

وبذلك تكون الاستعارة احدى الوسائل التي ينفتح - من خلال التوظيف الخاص لها- النص على التأويل والقراءة المتعددة، بما تحمل من طاقة إيحائية عالية وتكثيف دلالي .

=

-Dictionary of Letray terms and Literary Theory , j.a.Cuddon , penguin uk , 1999, 35.

وقد ترجم هذه المعلومة الاستاذ ذو الفقار حسين محي مشكوراً.

1- ينظر: الأثر المفتوح ، 18، 19.

2- نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى ، بول ريكور ، ترجمة. سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ، ط1، 2003، 16.

3- ينظر: الاثر المفتوح، 21.

4- ينظر: نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى، 91.

المبحث الرابع

حقل المصطلحات النقدية

إنمازت نظرية الانفتاح والنص المفتوح باشتمالها على حقل متكامل وواسع من المصطلحات، تداخلت به مع جميع النظريات المجاورة لها من التأويل إلى الكتابة ، مصطلحات ذات مرجعية فلسفية، وأخرى نقدية، وثالثة أدبية ، بعضها تَلوّن بألوان العصر. فثمّة مصطلحات ترتبط بالمتلقي وثانية ترتبط بالنص وثالثة ترتبط بالمبدع ورابعة ترتبط بالوسط الثقافي الذي وُلِدَ فيه الأثرُ المفتوح .

1- المصطلحات الخاصة بالمتلقي :

انطلق المنظّرون في نظرية التلقي في مرحلة ما بعد الحداثة ، من مبدأ أساس في علاقة المتلقي بالعمل الإبداعي مفاده أنَّه ((ليست للعمل الأدبي دلالة جاهزة ، أو معنى ثابت مطلق ونهائي . إذْ يظلّ منطوياً على إمكانيات دلالية يقتضي تحققها مساهمة القارئ ومحاورته للنص الذي يكتسب مع كلِّ قراءة جديدة معنىً جديداً))[1]. لذلك تولّدت الكثير من المصطلحات التي ترتبط بالمتلقي أو مفهوم التلقي . ولاسيما عندما استقر مفهوم الانفتاح الذي يولي عملية التلقي عناية أكبر من عملية إنتاج الدلالة الأدبية . لاسيما أنَّ القناعة قائمة على أنَّ قراءة النص ومعناه مرتبطان ارتباطا وثيقا بالقراءة المتعددة بتعدد القراء ، فالتوقع ليس إطاراً ثابتاً على نحو جاهز يتم عرض النصوص عليه ، بل هو فضاء متحرك تسهم هذه النصوص ذاتها في بنائه بطريقة ديناميكية مستمرة[2].

1- النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، صالح هويدي ، منشورات جامعة السابع من ابريل ، ليبيا ، ط1، 2005 ، 123.

2- ينظر: شفرات النص ، صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، 160.

من هذه المصطلحات (افق الانتظار)، وهو بحسب (ياوس) مفهوم يمثّل النسق المرجعي الذي يمكن أنْ يصاغ موضوعياً ، الذي يحيط بالعمل لحظة ظهوره الى الوجود، أي نسق المعايير والقيم المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي التي تشكّل التجربة الأدبية والتاريخية لدى قُراءه الأولين[1]. لكن الطبيعة الجديدة للنصوص الأدبية المفتوحة تثبت إنَّ هذه النصوص متحركة ، تُخَلِفُ فضاءها الخاص وأبعادها الخاصة باستمرار . فالنص المفتوح بوصفه موضوعاً متحركاً ومفتوحاً يهدف إلى أنْ يكون بالنسبة للقارئ عالماً دائم الانصهار والتجدد[2] . مما ولَّد مصطلحاً آخر يحمل مفهوماً جديداً وهو مصطلح (كسر أفق التلقي) أو (كسر أفق انتظار القارئ). فإنَّ ياوس يربط القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد بدرجة (انزياحه الجمالي) عن أفق الانتظار المفهوم، وبمدى تعطيله للتجربة السابقة وتجاوزه لها، وتحريره للوعي بتأسيس إمكانات جديدة للرؤيا والتجربة، وهذه القيمة الجمالية تكون أكبر كلّما كان (تغيير الأفق) السائد أكبر؛[3] لأنَّ هذا الانكسار يتيح دلالة جديدة مفاجئة منفتحة.

وثمَّة مصطلح آخر ارتبط بمصطلح التأويل وهو(الاستعمال) أو (استعمال النصوص) وقد فرّق امبرتو إيكو بين تأويل النصوص واستعمالها. مؤكدا أنَّ تأويل النص يعني الخضوع إلى وحدته العضوية وانسجامه الداخلي الخاص وقصده العميق ، أمّا الاستعمال فيعني قهّر النص وعجنه حتى يتلاءم مع مقاصدنا الخاصة من دون مساءلة مقاصده العميقة، والبحث عنها، ولا حتى مساءلة مقاصد المؤلف ، وفي هذه الحالة يكون القارئ (قارئاً سيئاً) في نظر امبرتو إيكو.[4] في حين يرى (رورتي) أنَّه ليس هناك فارق بين استعمال النص لأجل غاياتنا الخاصة وتأويله، إذْ إنَّ كليهما مجرد استعمال

1- ينظر: من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، 165.

2- ينظر: الاثر المفتوح ، 30.

3- ينظر : من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، 196.

4- ينظر : المصدر نفسه، 58.

للنص.[1] لكن امبرتو إيكو يشدد على أنَّ ثمّة فارقتاً كبيراً بين الحالتين، ويؤكد على تفعيل التأويل مفهوماً قاراً للتعامل مع النصوص المفتوحة.

ومن المصطلحات التي استعملها امبرتو إيكو في اشتغاله على النص المفتوح هو مصطلح (القارئ التعاضدي) للتدليل على الفعل التعاضدي بين النص والقارئ، أو بين المؤلف والقارئ المؤول. وقد أشار إلى ما ينطوي عليه النص من تعضيد بنائي، وميل تعبيره إلى فتح مغاليقها التأويلية؛ لأنَّ النص هو تعاضد وتكامل بين ما يقال وما لا يقال، بين الظاهر والخفي.[2] وانَّ كلَّ نص هو موضوع للتفعيل او للقراءة – بحسب امبرتو إيكو – غير كامل لما فيه من خصوصية لسانية وبناء مقاصد للجمل والعبارات ، وهو يظلّ محض صوت، إنْ لم تنشأ له صلة مرجعية برمزية معطاة . وهنا يُطرح القارئُ دوماً على أنَّه العامل الجدير بأنْ يفتح القاموس لدى النص، وأنْ يلجأ إلى سلسلة من القواعد، ليصل إلى تذليل النص عبر سلسلة معقدة من الحركات التعاضدية.[3]

ويرتبط بالقارئ كذلك مصطلح آخر استعمله امبرتو إيكو في اشتغاله على نظرية التأويل الخاصة به وهو (السيميوزيس)، وهو مصطلح يدل على التأويل اللامتناهي الذي يقوم على غياب القاعدة في التأويل، وإنَّه تائه بلا موضوع ولا يهتم سوى بنفسه.[4] وقد نقض امبرتو إيكو هذا الاتجاه في التأويل مخطّئاً اياه؛ لأنَّه تأويل مفرط يفتح متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها.[5]

1- ينظر: لعبة المتاهة في التأويل ومقالات اخرى، 25، 46. وريتشارد رورتي فيلسوف براكماتي من اهم الفلاسفة في الولايات المتحدة والعالم الانكلوسكسوني، ولد في الولايات المتحدة 1931، من اهم ممثلي العلمانية الى جانب(هلاري بوتنام) كتب في الفكر السياسي ونظرية المعرفة، له(الفلسفة ومرآة الطبيعة، 1979ونتائج العلمانية 1982، ومستقبل الدين) توفي 2007.ينظر: حدود التأويل قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي، 120.

2- ينظر : لعبة المتاهة في التأويل ومقالات اخرى، 25 ، 46.

3- ينظر : القارئ في الحكاية، 61، 62.

4- ينظر : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، 20.

5- ينظر : المصدر نفسه ، 33.

ويرى إيكو أنَّ النص لا يؤول على وفق رغبات المؤلف، بل على وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب القراء بمؤهلاتهم بداخلها، بوصفها موروثاً اجتماعياً، وهذا الإرث الاجتماعي يشمل الموسوعة العامة التي أنتجها الاستعمال الخاص لهذه اللغة، والتأويلات السابقة لمجموعة كبيرة من النصوص، ولا سيما في ذلك النص الذي بين يدي القارئ.[1] جميع هذه العناصر والاعتبارات التي ينبغي على القارئ أنْ يستوعبها هي ما اطلق عليه امبرتو ايكو مصطلح (الموسوعة) . وهو مصطلح لمفهوم يوفّق بين النقد المتطرف في رفضه العلاقة بين اللسانيات الجملية بالشفرات، والنقد الذي يذيب العنصرين السابقين (الجملة والشفّرة) بوضع جسور بين اللسان بوصفه نظاماً للتجسيدات الخطابية وبين دراسة هذه الخطابات بوصفها إنتاجاً لهذا اللسان.[2] واستعمل إيكو في اشتغاله في النص المفتوح – كذلك- مصطلحي(المحور والانتقاء السياقي) . فأمّا (المحور)، فيعني الخطاطات الافتراضية أو التخمينية التي يبنيها القارئ ويستند عليها في مقاربة النص وتأويله ، وأمَّا مصطلح (الانتقاء السياقي)، فيعني أنَّ القارئ يقوم باعتماد ممكنات تأويلية مخصوصة واستبعاد اخرى في الوقت نفسه، بحثاً عمّا يتوافق مع مبتنيات النص الأصلية.[3]

واستعمل إيكو أيضاً مصطلحي(المؤوَل النهائي والمادة) في مفهومين مرتبطين بالقارئ وحدود قراءته . فالمؤوَل النهائي هو التأويل الذي يغلق الطريق أمام الانفتاح المطلق، وهو أشبه بالمحطّة التي لابد من التوقف عندها. وأمّا مفهوم المادة فهو مفهوم يحدّ من الانفتاح لصالح الأبعاد التواصلية، وهو نظام وقانون يسيّج فوضى الانفتاح.[4]

وأمّا مفهوم (العوالم الممكنة)، فهو من المصطلحات التي استعملها امبرتو إيكو في كلامه على توقعات القارئ، وهو مفهوم يقوم على إنشاء قوالب بنائية كفيلة بتمثيل

1- ينظر : المصدر نفسه، 85 ، 86.

2- ينظر: حدود التأويل، قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي،31.

3- ينظر: انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، 8 ، 9.

4- ينظر: حدود التأويل، قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي، 34، 35.

نموذج للعوالم النصّية، ومعرفة التحويلية الكامنة فيها، وهذه العوالم سواء أكانت متخيلة أم واقعية هي عبارة عن بناء ثقافي قائم على الموسوعة، يتعامل القارئ مع النص في تأويله له من خلال افراد بمثابة خاصيّات، تجعل العمل يشبه مسار الأحداث، ويجعل العمل ممكناً.[1]

2-المصطلحات المرتبطة بالنص:

أوّل المصطلحات التي تنتمي إلى حقّل الانفتاح التي ترتبط بالنص واهمّها مصطلحا (النص المقروء والنص المكتوب)، فأمّا النص المقروء فهو نص يتّسم بسمات النص الحداثي، كُتِب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة، وهو يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمّته على استقبال وإدراك الرسالة.[2]

وأمَّا النص المكتوب فهو نص مفتوح ما بعد حداثي، يختلف جوهرياً عن النص الكلاسيكي، فقد كُتب حتّى يستطيع القارئ في كلِّ قراءة أنْ يكتبه وينتجه، وهو يقتضي تأويلاً مستمراً ومتغيراً عند كلِّ قراءة.[3]

ويفرّق رولان بارت بين نصوص تجعل القارئ في حالة تأهب واستنفار دائمين، وبين نصوص تمنحه الشعور بالخمول والملل، ويسمّي بارت النصوص من النوع الأول بالأدب الكتابي أو الأدب للكتابة ، أمَّا نصوص النوع الثاني فهي الأدب القرائي أو الأدب للقراءة[4] .

اما مصطلح (النص المغلق)، وهو عادة ما يرد مع مصطلح النص المفتوح، فيدل على النص الذي لا يتمتّع بخصائص النص المفتوح، ويتمتّع بوحدة عضوية وبنية متكاملة، ويعطي مؤلفه الحرية في فرض هيمنته عليه مما يؤدي إلى اكتسابه هوية فردية،

1- ينظر: المصدر نفسه، 36.

2- ينظر: دليل الناقد الادبي، 274.

3- ينظر : دليل الناقد الادبي، 274.

4- ينظر: وحدة النص وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر، 937.

وهو نص احادي المعنى.[1] وأشد عنتاً للاستعمال من النص المفتوح، إذْ يُعد لقارئٍ نموذجي محددٍ بدقّة، يقصد توجيه تعاضده على نحو قمعي.[2] فالنص المقروء يعادل النص المغلق والنص المكتوب يعادل النص المفتوح عند ايكو.

ثم مصطلح (جامع النص)، وهو جامع النص أو الجامع النصي-أو جامع النسيج. وهو مفهوم لعلاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف انماط الخطاب التي ينتمي اليها النص . وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها ، وهي المتعلقة بالموضوع والشكل والصيغة.[3] ويكاد يكون هذا (أدبية الأدب)، ويعني مجموع المقولات العامة ، أو المفارقة – انماط ، صيغ الأداء ، الأجناس الأدبية – التي ينتسب اليها النص الفرد.[4]

وجامع النص يوجد فوق النص ، وتحته ، بحيث لا تنظم خيوط أي نص أدبي إلّا إذا كانت موصولة من جميع الجهات بـ(جامع النص)، الذي هو أعم من النص.[5]

أمّا مصطلح (درجة الصفر للكتابة) أو (الكتابة في درجة الصفر) فهو مصطلح استنبطه بارت للدلالة على الكتابة التي لا تشير إلى حالة المتحدث (هل هو مفرد أو جمع)، ولا إلى زمن افعاله (هل تمت في الماضي أو في الحاضر)، فهي صيغة تشير إلى الحياد ، ويسميها أيضا الكتابة البيضاء.[6]

1- ينظر: نظرية التوصيل، 243.

2- ينظر: القارئ في الحكاية، 74.

3- ينظر: مدّخل لجامع النص، جيرار جينيت ، ترجمة: عبد الرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1985، 91

4- ينظر: طروس ، الأدب على الأدب ، جيرار جينيت ، ضمن كتاب آفاق التناصية ، المفهوم والمنظور ، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1998، 131.

5- ينظر: القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط2 ،2007، 46.

6- ينظر: درجة الصفر للكتابة، 10 .

وقد دفع بارت إلى التركيز على هذا الموضوع من الكتابة بروز ظاهرة حديثة، تعرض نفسها على الكاتب بوصفها خياراً يجعل الشكل فيها نوعاً من السلوك، مما يفسح مجالاً لنشوء اخلاق وطرائق كتابية جديدة، وبهذا يضاف عمق جديد إلى الأبعاد التي تصنع الإبداع الأدبي.[1]

أمَّا (لذّة النص) فهو مصطلح من اجتراح (رولان بارت) ايضاً ، ويدل على الحالة التي تكون فيها النصوص منحرفة، كائنة خارج كلّ غاية يمكن للمرء أنْ يتخيلها، حتى وإنْ كانت غاية اللذّة نفسها، فنص المتعة نص لازم لا يتعدى ، وإنَّ الانحراف في أقصى تطرفه هو الذي يفرض المتعة، إنَّما تطرّف متجاوز دائماً ، تطرّف فارغ، ومتحرك، ومفاجئ ، وهذا يضمن المتعة عند بارت.[2]

يقضي النص فيها على كلِّ لغة واصفة، ويكون نصاً. فليس ثمّة صوت(علم أو سبب أو مؤسسة) يقوم خلف ما يقول، فالنص يُهدم هدماً كاملاً يبلغ حدَّ التناقض فئتَه الاستدلالية الخاصة ومرجعَه اللساني الاجتماعي(جنسه الأدبي) ، ويمكنه أنْ يشن (غارة) على البنى المقدّسة للغة نفسها .[3]

أمَّا مصطلح (الاستراتيجية النصية) فهو من المصطلحات المهمّة في التنظير للنص المفتوح، وهو يرتبط أيضاً بمصطلح (السجل النصي)، وهذا الأخير يعني مجموعة المعايير والمواصفات والاتفاقات التي تكون سابقة على النص ومعروفة لدى الجمهور المتلقي له ، التي يستطيع بفضلها أنْ يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ، بحيث يتمكن هذا الأخير من استيعاب النص ووصف ما لم يصرح به .[4] أمَّا الاستراتيجية النصية فهي عملية اخراج الدلالة المتمركزة في النص عن طريق التلاحم

1- ينظر: الخطيئة والتكفير، 64.

2- ينظر: لذّة النص، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، سوريا، ط2، 2002، 87، 88.

3- ينظر: المصدر نفسه، 59.

4- ينظر: من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، 193.

المستمر بين علامة النص وبعده الاشاري وبين تفسير القارئ وكفاءته التأويلية .[1] وهي نمط من التفاعل بين معرفة القارئ ومعرفة الكاتب المجهول ، لكشف نوايا النص وتأويله.[2] وهي قابلية لدى النص تربط عناصر السجل النصي ببعضها البعض، وتتحكم في افعال الفهم لدى القارئ، وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي للسجل النصي وبين القارئ المدعو لتحقيق نسق التوافقات النصية وتنظيم شروط التواصل ايضاً.[3]

وبذلك يكون الاشتغال النقدي الغربي على النص المفتوح قد أسس لجهاز متكامل ومستقر من المصطلحات النقدية المختلفة التي شكّلت مع الجوانب الاخرى لهذا الاشتغال النقدي الكبير اطاراً نظرياً كبيراً، ومفهوماً متكاملاً للنص المفتوح .

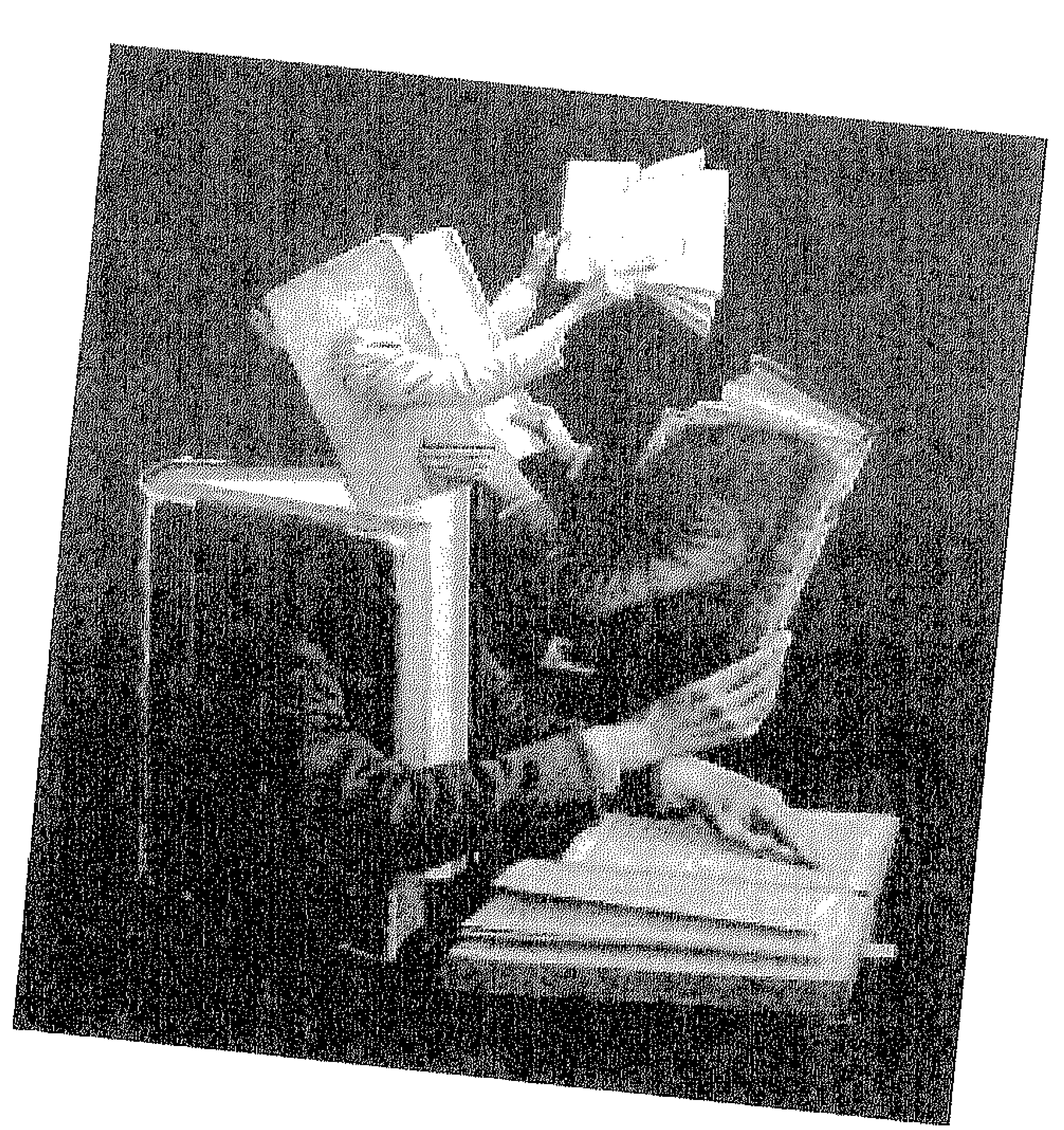
1- ينظر: وحدة النص، 88.

2- ينظر: التأويل بين السيمياء والتكفيكية، 87، 88.

3- ينظر: من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة، 200، 201.

الفصل الثاني:

مفهوم النص المفتوح عربياً



النص المفتوح في النقد العربي الحديث 2

المبحث الأول

مفهوم النص المفتوح

لقد ظهرت منذ أواسط السبعينيات في القرن العشرين نصوصٌ عملت على تحويل الطبيعة الشعرية السائدة . وهي تختلف عن نصوصِ قصيدة النثر التي نَعِدُّها مرحلةً سابقة للنص المفتوح ، هذه النصوص حملت سماتٍ جديدة ، هي سمات النص المفتوح ، لكنَّها واجهت مشكلات في بداية تشكّل هذا الجنس من الكتابة الأدبية .

وقد كانت تلك الكتابات النادرة في المشهد الشعري العربي ، ذات أثر محدود ، والسبب في ذلك أنَّها لم تكن مكتوبة بوعي نظري يمكّنها من استيعاب هذه العلاقة الجديدة بين الشعر والسرد ، بحيث يتجاوز الاستقرار المعروف في الذاكرة العربية . وبسبب عدم استيعاب المنهج النقدي لِما حاول هؤلاء الشعراء فعله على مستوى الكتابة، فقد أخفقت تلك النصوص في تكوين موجة جماعية مؤثّرة ، لكنّ ثمَّة نصوص استطاعت ، وبفضل من قوة وأصالة الإبداع فيها ، أنْ تستقر نقدياً لتكون البوادر الأولى لهذا الجنس الأدبي الجديد في الكتابة العربية .[1]

ويذّكر محمد غازي الأخرس أنَّ بعض النصوص التي كتبها الشاعر العراقي سركون بولص كانت أكثر النصوص انجذاباً إلى سمات هذا النص الجديد .[2] لكن

---

1 - من هؤلاء الشعراء (رعد عبد القادر، سهام جبّار، خالد عبد الزهرة، احمد الشيخ علي، خالد مطلك، حسين علي يونس)، ومن القصاصين (لؤي حمزة عباس، وارد بدر السالم، ضياء سالم، محمد إسماعيل)، وغيرهم، ينظر: شعرية النص الحرج ، مشروع رؤية لما بعد قصيدة النثر ، محمد غازي الأخرس ، مجلة الطليعة الأدبية ، العدد (1)، كانون الثاني – شباط ، 1999، 43.

2 - ينظر : المصدر نفسه ، 43، ولد بولص عام 1944 وشكل جماعة كركوك عام 1961مع صلاح فائق وجان دمّو ومؤيد الراموي وفاضل العزاوي، نشرت له مجلة شعر قصائداً عام 1966 توفي عم 2007. وقد اختار له الأخرس نصاً عنوانه(حصار) مثالاً على هذه النصوص، أخذه من مجلة الدستور، العدد(255)، تشرين الأول-أكتوبر، 1982. وقد ركّز فيه على متابعة الجمل النثرية

خزعل الماجدي يؤرخ لهذا الجنس الجديد بقصيدة (مفرد بصيغة الجمع) لأدونيس، التي نُشرت عام 1977م . على الرغم من اعتقاده أنَّ سمات النص المفتوح قد تكون ظاهرة في نصوص أخرى سابقة .[1] وقد أشار سعيد يقطين إلى أنَّ ثمّة نصوص ظهرت منذ أواسط السبعينيات، أسهمت في تطوير البنيات الجديدة التي برزت على مستوى النص . وكان حديثه في سياق دراسته لانفتاح النص الروائي ، وهذه النصوص تمثّل سمات الانفتاح على نحو جليّ على وفق مفهومه العميق للانفتاح النصي .[2]

أمَّا في الثمانينيات من القرن العشرين فقد ظهر مستوى آخر للكتابة تجلّى في أطلاق القصيدة من حدودها المعروفة ، والانتقال بها إلى ساحة جديدة هي النص المفتوح بجميع سماته المستقرة الآن .[3] فقد تصّدت نخبة من جيل الشعراء السبعينيين في العراق – مثلاً- في بداية الثمانينيات لتوسيع مديات و(أنواع) النصوص المفتوحة ، فظهرت أعمال مهمّة في هذا الاتجاه .[4] لتشهد الثقافة العربية في التسعينيات انطلاق

=

لكشف تداخل الأجناس الأدبية وعلاقة عناصرها ببعضها والانزياح الحاصل في هذه العلاقة الذي كوّن سمات النص المفتوح بحسب رأيه.

1 - ينظر : العقل الشعري ، الكتاب الثاني ، 182 . وينظر: مفرد بصيغة الجمع، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1977. وذكر الماجدي أنّ حليم بركات كتب بعد ادونيس(الجمهرات ، والكراكي)، ثم كتب الماجدي بعده (خزائيل)، ثم كتب زاهر الجيزاني بعده (اغنية الإله مردوخ، وشاحنة البطيخ)، ينظر: العقل الشعري، ج2، 182.

2 - ينظر : انفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2008 ، 154 . استخلص يقطين نتائجه من دراسته روايات(الزيني بركات لجمال الغيطاني، وعودة الطائر إلى البحر لحليم بركات، وأنت منذ اليوم لتيسير سبول، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي الحسن المتشائل لأميل حبيبي، الزمن الموحش لحيدر حيدر).

3 - ينظر : تحولات النص الجديد ، جمال جاسم امين ، الموسوعة الثقافية ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 2010 ، 20 . مثّل لهذه النصوص ب(سهو أورفيوس لمحمد تركي النصّار، وفصوص الرماد لباسم المرعبي، وفضائح لوسام هاشم، وفطام لمنذر عبد الحر).

4 - ينظر : العقل الشعري ، الكتاب الثاني ، 182 . نذكر من شعراء الثمانينيات من كتب هذه النصوص(منذر عبد الحر، نصيف الناصري، وسام هاشم، عبد الجبار الجبوري، حسن النواب،

موجة من الكتابة خارج الأجناس ، اشترك فيها الشعراء والقصّاصون على حدٍّ سـواء ، لتنتج نصوصاً كثيرةً ، على وفق مفهوم النص المفتوح [1] .

لقد سارت الكتابة العربية في مراحل متتابعة وواضحة ، في تحولات مهمّة بآثـار ثقافية وحضارية، من القصيدة العمودية وفصل الأجناس الأدبية، إلى قصـيدة (الشـعر الحر) شعر التفعيلة إلى قصيدة النثر لتنتهي بالنص المفتوح الذي فقدت فيه الكتابـة كـلَّ النظام الشعري المعروف وتحوّلت إلى كتابة جديدة خالية من نظام الوزن والقافية ، ومن وحدة البناء التقليدية في البيت أو السطر الشعري أو الجملة الشعرية .

وهذه هي المرحلة الجديدة في الكتابة العربية، التي ظهرت نصوصها الابداعية في مرحلة ما بعد قصيدة النثر العربية . وعلى الـرغم مـن أنَّ هـذه النصـوص تشـتبك مـع قصيدة النثر في المرحلة الزمنية وفي نـوع المبـدعين الـذين كتبـوا قصـيدة النثـر والـنص المفتوح معاً – احياناً – إلّا أنَّ النص المفتوح أثبت مفهومـاً جديـداً مختلفـاً مـن قصـيدة النثر.

وقد استقر فيما بعد هذا المفهوم في النقد العربي ، وهو مبني في جوانـب منـه عـلى المفهوم الغربي له . إلّا أنَّ له خصوصيته العربية ، المتأتية من خصوصية اللغـة والأعـمال الأدبية التي يشتغل عليها، وخصوصية التفكير النقدي العربي والمرحلـة الثقافيـة التـي يعشها العرب الآن .

= كريم شغيدل، خالد جابر المعالي، علي عبد الأمير)، ومن كان قبل الثمانيين مثل(عبد الزهرة زكي، حميد قاسم، عادل عبد الله، جواد الحطاب، زيارة مهدي وغيرهم).

1 - ينظر : شعرية النص الحرج ، 43 . وابرز هذه الأعمال التي تمثل هذه المرحلة، التي نرجو أن تُنظـر (جوائز السنة الكبيسة، رعد عبد القادر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1995، وحيّة ودرج، خزعل الماجدي، جريدة الأديب، الأعـداد 8 – 49/ 11/ 2/ 2004، إلى 1/ 2/ 2004)، وهـي نصوص تحمل سمات النص المفتوح .

1- مفهوم النص المفتوح عربياً:

أنتج الجهد النقدي العربي الحديث في مستوى التنظير والاجراء مفهوماً عميقاً ومتكاملاً للنص المفتوح ، اتجهت فيه تصورات النقاد اتجاهات ثلاثة هي :

أ- الانفتاح الأجناسي :

يرى أغلب النقاد العرب أنَّ انفتاح القصيدة العربية على الأجناس الأدبية الأخرى والفنون المجاورة هو أكبر مظاهر التحولات البنائية في القصيدة العربية الحديثة، ولا سيما على مستوى الرؤية والتعبير فيها، ولم يكن هذا الانفتاح على الفنون وأنماط القول الأدبي ، ترفاً أو زينةً ؛ بل كان نابعاً من حاجات شعرية وتموجات نفسية ضاغطة. [1]لتنتج نصوصاً تتعالى على النوعية ، وتلحق بالنصية فقط ، فهي نصوص كتابة فحسب، وهذه هي النصوص المفتوحة في جانب من مفهومها ، التي يكون فيه النص المفتوح هو النص الذي ينفتح على الأجناس والأنواع الأدبية وعلى الفنون الأخرى غير الأدبية .

ومعلوم أنَّ التداخل بين جنسي الشعر والنثر ظهر جليّاً في النصف الثاني من القرن العشرين، عندما صارت الحدود بين الأجناس والأنواع الأدبية والفنون الأخرى لا تتسم بالصلابة ، لكنّ هذه الظاهرة تطورت لتؤدي إلى نشوء النص، أو النص المفتوح.[2] وقد رصد فخري صالح سعي ادوار الخرّاط – مثلاً – وفي معظم ما يكتبه إلى

---

1 - ينظر : الدلالة المرئية ، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ، علي جعفر العلّاق، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط1 ، 2002 ، 160 . وقد درس العلّاق في هذا السياق قصائد للشاعر إبراهيم نصر الله، منها قصيدة(الذئب)، من الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994 ، 380، 382.

2 - ينظر : قراءات في الادب والنقد، شجاع العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1999، 45 . أطلق العاني مصطلح (قصائد السرد)، على هذا النوع من الكتابة التي أنتجها التداخل بين الشعر والسرد، ومثل لها بقصيدة (الرجل والكلب) لسامي مهدي (بريد القارات،

كتابة نص يتجاوز الأجناس الأدبية المتداولة، ويشّكل منها نصاً يضم في بنيته خصائص نوعية مختلفة، في محاولة لكتابة نصٍّ هجين ؛ نـصٌّ تتضـافر فيـه الأنـواع لتخلـق شـكلاً جديداً من أشكال الكتابة الحديثة . »[1]

فالنصُّ المفتوح في أحد مفهوماته في النقد العربي الحديث ، هو النص الذي ينفتح على أجناس الكتابة وعلى أنواعها وعلى الفنون ايضاً . «[2] وهو جـنس جديـد في الكتابـة العربية ، سمّاه البعض (جامع الأجناس)، وهو شكل من أشـكال الكتابـة التـي تقـوم على هدم الحدود بين الأجناس بتعاليه على معاييرها القارة . «[3] وهو بمثابة نص النوع أو الجنس أو نص التواصل الأدبي ، أو نظام الإنتاج الأدبي العام وسياقه التخييلي الشامل ،

=

سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، 143)، وهي برأيه تقـوم عـلى تقنيـات السرد المعروفة مع احتفاظها باللغة الشعرية العالية. ينظر: المصدر نفسه، 47.

1 - ينظر: ارض الاحتمالات ، من النص المغلق الى النص المفتوح في السرد العربي المعـاصر، فخـري صالح ،المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشر، بـيروت، ط1، 1988، 37 . وقـد درس فخـري صالح أعمال الروائـي ادوار الخـراط ولاسـيما روايتـه ، ترابهـا زعفـران، (دار المسـتقبل العـربي، القاهرة، 1986)، على أنّها نص يحمل هذه السمات.

2 - ينظر : ورقة من شجرة الانساب ، النص - المخطوطة ، رعد عبد القادر ، جريدة بابـل ، العـراق ، العدد (738) 26 / كانون الاول / 1993 ، 5 . قال عبد القادر ((تحقق لي أن اكتب نصاً مفتوحاً اسمه جوائز السنة الكبيسة)) واخذ يسرد سمات النص المفتوح من خلال حديثه على نصـه هـذا، ينظر: المصدر نفسه.

3 - ينظر : شعرية الـنص الحـرج ، 38 . وقـد مثّـل الأخـرس لهـذا ب(سـادس أناشـيد مالـدورور، واشراقات النفّري، والوجد المادي، للوكليزيو). ونحن نمثّل لهـذه النصـوص بـما كتبـه الشـاعر أديب حسن محمد، في ديوانه(وثامنهم حزنهم، اتحـاد الكتّـاب العـرب، دمشـق، ط1، 2004، 6، 9)، فقد حصل فيه تداخل الشعر والسرد والتشكيل والسينما والقرآن، في استثمار لتقنيـات هـذه الأجناس الأدبية والفنون، ينظر: تجليات التداخل في المتعالي النصي، وثـامنهم حـزنهم أنموذجـا، عشّتار داوّد، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ،(تداخل الأنواع الأدبية)، جامعـة اليرمـوك، عالم الكتب الحديثة، الأردن ، 2008 ، المجلد الثاني، 939.

وهو عبارة عن النص (الجذر) جذر الشجرة ؛ شجرة الأدب والفن عموماً ، بعيداً عن (تربة) التأريخ الأدبي .[1]

وهذا مفهوم لا يتطابق مع المفهوم الغربي للنص المفتوح بل يتّسع عليه ، ومعلوم أنَّ التطابق بين المفهومين غير مشروط ؛ لأنَّ قاعدة النظرية العربية جاءت من اشتغال دائم على نصوص إبداعية تختلف عن تلك النصوص التي استنبط لها النقاد الغربيون مفهوماتها ، تختلف لغة وثقافة وتلقياً ، ومن غير المطلوب أنْ نجد مطابقة تامة بين المفهومين العربي والغربي للنص المفتوح . فلهذا السبب ولسبب آخر يتعلق بالنقل والترجمة والوسائط اللغوية والثقافية التي تنقل المفهومات والمصطلحات بين الثقافات، لم يتطابق المفهومان تماماً.

والنص المفتوح يتسم – عربياً – بوصفه نمطاً للكتابة بالا شكل ؛ إذْ أنَّه يجمع في تكوينه بنى شعرية ، وسردية ، وينفتح على المعرفي ، والتشكيلي ، بتجاوزه الحدود الأجناسية المعروفة .[2]

ويُرجِعُ صلاح فضل انفتاح النص الحديث على هذا النحو وتجاوزه صلابة الأنواع الأدبية ، إلى تراسل التجربة الفنيَّة الكلّية للإنسان في تجلياتها المختلفة . فالإبداع اللغوي في الشعر والسرد لا يكفّ عن تشرّب جماليات الإبداع التشكيلي والموسيقيّ وتوظيفها في أنسجته الحميمة ، وتحت كلّ الفنون ثمّة تيّار دافئ ؛ يمدّها بحرارة

---

1 - ينظر : في الطريق الى النص ، عبد الواسع الحميري ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2008، 86.

2 - ينظر : الشعر العراقي الحديث ، جيل ما بعد الستينيات، الرؤية والتحولات ،اعداد علي متعب جاسم، مكتبة مصر ودار المرتضى، بغداد ،2009، 409 . وقد أشار إلى وجود هذه السمات في أعمال خزعل الماجدي، و(صباح الخير بريطانيا)، لهاشم شفيق، و(الملوك العزّل)، لفاروق يوسف، و(الأطروحة الشعبية)، لرعد عبد القادر، و(أغنية الإله مردوخ)، لزاهر الجيزاني.

التجربة الإنسانية الفنية المتكاملة .[1] في حين يُرجعه كمال أبو ديب إلى التحولات الفكرية والثقافية التي يمرّ بها الإنسان ، التي تتمثّل في انهيار كلِّ عنصر مركزي مشترك ومتداول ومألوف ، وبروز الذات الفردية ؛ لتبدو الكتابة فعل اختيار فردي لا ضابط له، ولا يتّشكل في إطار أنموذجي مسبق أو تبعاً لشعريات مشتركة بل يماثل ولادةً حرّةً طليقة ، إلّا مما تجسده اللغة في ذاتها من مكونات جمالية ونَفَسٍ مشترك .[2]

أمَّا جمال جاسم أمين فيرجّعه إلى التحول الكبير في فكرة الشعر الجديد ورؤاه ؛ فالقصيدة بحدودها الشعرية المعروفة لم تكن تتسع لفكرة الشعر الجديدة ، هذه الفكرة التي أرادت أنْ تستثمر كلَّ امكانيات اللغة غير المستثمرة، والسرد والتركيب، لتنتج نصّاً مغايراً.[3]

ومن المنطقي أنْ تتطور اللغة على هذا النحو ، ولا سيما في ظلِّ هذا التطور الهائل الذي حصل للإنسانية ، فقضية انفتاح الشعر على النثر هي قضية ((تطور اللغة الأدبية. من حيث أساليب سردها ، أو ابنيتها التشكيلية بتطور الخبرات الذاتية والمجتمعية والقومية والإنسانية ، فضلاً عن تطور المعارف والتكنلوجيا ؛ واتساع آفاقها ، وتفاعل الثقافات والابداعات المختلفة ، واختلاف من المواقف والرؤى))[4] . ما عادت الأشياء ثابتة ذاك الثبات القديم وصارت الثقافة غير الثقافة القديمة واساليبها غير تلك

---

1 - ينظر : اشكال التخيّل، من فتات الأدب والنقد، صلاح فضل، الشركة العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، 1996، 111 .

2 - ينظر : جماليات التجاور، أو تشابك الفضاءات الإبداعية، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1997 ، 261 . وقد مثّل أبو ديب لحالة الانتقال من الفضاء الجماعي المتشظي المليء خيبة وانكساراً إلى فضاء الذات بكتابات رفعت سلام (في إنها تومئ لي، الهيئة العمة لقصور الثقافة، القاهرة، 1992)، ونوري الجرّاح، في طفولة موت، من مجموعة(كأس سوداء، دار السراة، لندن، 1994)، وامجد ناصر في(أُسر من رآك، دار السراة، لندن، 1994).

3 - ينظر : تحولات النص الجديد ، 20 .

4 - ادوار الخراط والكتابة عبر النوعية ، محمود امين العالم ، مجلة ابداع ، القاهرة ، العدد (10) اكتوبر، 1995 ، 34 .

الأساليب ، ومفهوماتها غير تلك المفهومات . يقول أدونيس في سياق اجابته على سؤال لتفسير ظاهرة زوال الفواصل بين الأجناس الأدبية بما معناه: إذا كان هناك تغيير أساسي في التجربة الشعرية العربية فإنّه لا يتمثّل في مجرد نشوء قصيدة النثر أو في الخروج على الأوزان، إنّما التغير الحقيقي هو في مفهوم الشعر اولاً، فنحن لم نعد ننظر اليه كما كانَ اسلافُنا ينظرون ، ولم تعد هناك معايير وقواعد مسبقة ، كما لم يعد هناك شعر ، بل ثمّة شاعر وذاتية وتجربة .[1]

وقد عالج ادوار الخرّاط ظاهرة التداخل في الأنواع الأدبية ، باحثاً عن سمات الانتاج الجديد الذي ولّده التداخل ، وذلك عبر ما اصطلح عليه الخراط (الكتابة عبر النوعية) بوصفها اسلوباً جديداً انتجهُ التداخل ، فهو يرى أنَّ التمييز بين الأنواع الأدبية ليس سهلاً في ظلِّ ظروف الانفتاح بين الأنواع : ((أما أهم عنصر (...) يفرّق بين القصة القصيرة فقط والقصة – القصيدة، فهو اتخاذ نوع معين من السرد (...) وانَّ الفرق قد يكون غير محسوس ، وهو فارق دقيق وحرج : هو إنَّ القصة – القصيدة ، ما تزال تحتفظ بنوع من السردية))[2] . فالقصة القصيرة جداً – مثلاً- تكاد تتماهى في كثير من نماذجها مع القصيدة / القصيدة النثرية وعلى نحو ملموس ، فثمّة فكرة طريفة قائمة فيها، وهناك اصوات وايقاعات شتى ، بدلالات وأصداء مختلفة ، فالقصة القصيرة

---

1 - ينظر : الشعر والتأويل ، قراءة في شعر ادونيس ، عبد العزيز بو مسهولي ، دار افريقيا الشرق ، المغرب وبيروت ، ط1 ، 1998 ، 129 .

2 - الكتابة عبر النوعية ، ادوارد الخراط ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط1 ، 1994 ، 22 . من أمثلة هذه النصوص – فضلاً عن تطبيقات الخراط - مجموعة (رذاذ) للكاتب عمر عنّاز(الاتحاد العام للأدباء في نينوى، العراق، 2007)، فهي نصوص تجمع بين التنغيم وبين السرد، بلا عنوانات، تمثّل جنساً أو نوعاً جديداً مغامراً ومغايراً من الشعر، وهي قصص قصيرة أراد صاحبها أن يمنحها صفة الشعر وهويته. ينظر: القصة القصيرة جداً ، وإلى أي مدى هي قصيدة نثر، فاروق مواسي، ، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ،(تداخل الأنواع الأدبية)، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الأردن ، 2008 ، المجلد الثاني، 13.

جداً – في نماذج متعددة – يمكن أنْ تُقرأ على أنَّها قصيدة نثرية .[1] فالكتابة عبر النوعية هي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية ، تحتويها داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها بحيث تصبح الكتابة الجديدة – وفي الوقت نفسه – قصّة ومسرحاً وشعراً، مستفيدةً ايضاً من منجزات الفنون الأخرى ومن تصوير وموسيقى ونحت وسينما وعمارة .[2]

لقد رصد النقّاد العرب الانفتاح الكبير الحاصل بين الشعر والتشكيل والسينما والتصوير وبين الشعر والقصة والسيرة الذاتية والرواية ، وقد انتفعت جميع الأجناس الأدبية والفنون من بعضها، بأنْ نقلت تقنيات وأدوات بعضها إلى بعض لتنتج النص المفتوح في جانب من جوانب مفهومه العربي ، فهو جنس هجين لا يندرج ضمن الجنس الشعري الخالص ، جنس تتداخل فيه الأجناس والفنون .[3] وينفتح فيه النص في اتجاهين ، يذهب الأول باتجاه عمودي في الماضي ، يلامس فيه النص الأجناس والفنون القديمة ، ويذهب الآخر باتجاه افقي يلامس فيه النص الأجناس والأنواع والفنون المعاصرة له .[4] فالنص ينفتح على النصوص كافة ، وكأنّ النص الأصل أو النص فقط من دون صفة مهيمنة تمنحه انتماءً إلى جنس أو نوع سابق ، ولا يخفى ما لهذا الانفتاح من غنى وقوة للنص المفتوح .

فقد راح الشعراء العرب يتحدثون على الحرية في تجاوز الأجناس وما توفره من فسحة ابداعية كبيرة ، خارجين على قيود الأجناس والأنواع متجهين إلى النص الجامع

---

1 - ينظر : الكتابة عبر النوعية ، 13 .

2 - ينظر : المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

3 - ينظر : المكان الحاضن للنص المفتوح في كتاب القلادة ، صباح الانباري ، مجلة بيت ، بغداد ، العدد (2) ربيع ، 2011 ، 75 . وقد درس الأنباري نصوص كتاب(كتاب القلادة، لشيركو بيكه س، ترجمة: هيوا عزيز، مراجعة: محي الدين زه نكه نه، منشورات الجمل)، على أنها نص مفتوح، مركّزاً على خصوصيتها في البداية والنهاية والمكان والزمن الذي يدور حول نفسه، كتبها صاحبها بشخصية الشاعر والروائي، ليست شعراً مجرداً ولا نثراً محضاً ولا نظماً ولا سرداً، بل بمثابة وعاء جامع يحتوي جميع هذه العناصر في كيانه المنزاح. ينظر: المصدر نفسه.

4 - ينظر : العقل الشعري ، الكتاب الثاني ، 188 ، 189 .

لكلِّ الأجناس، النص المفتوح . يقول أدونيس : ((أنا أميل إلى الذهاب شطر العمل الكلي الشامل ، حيث يمكن للقصيدة أنْ تكون موسيقى أو تأريخاً ، لقد حاولت أنْ اخلق نصوصاً ولكن حاولت ايضاً أنْ اخلق رسوماً وملصقات ، واشكالاً بلاستيكية (...) والعمل الأدبي إنَّما هو شجرة ، جسد كلي ، كائن كلي ، إنَّه جوهر))[1] .

وبذلك تكون قضية تداخل الأجناس وولادة الجنس الجديد قد استقرت في النقد والابداع العربيين ، وما عاد الكلام عليها على أنَّها ظاهرة جديدة طارئة، وإنَّما صارت هي حالة الأدب الجديد ، وصارت الحرية في الانتقال من نوع إلى نوع إلى فن هي سمة الكتابة الجديدة التي كلّلها النص المفتوح . يقول قاسم حداد : ((يظلّ الشاعر مستغرقاً في حرياته فليس لشكل مسبق سلطة عليه ، ليس متعصباً لطريقة محددة في الكتابة ، يمنح النص حريته الدائمة ، وهذا يؤدي بالكتابة الى اختراق الأنواع الأدبية ، وتجاوز حدودها المعروفة ، ذهاباً الى النص المفتوح . وهي تجربة اتاحت لي المزيد من متعة الاكتشاف الرؤيوي))[2] . وعلى وفق هذا الفهم ذهب العرب إلى تعريف النص المفتوح بأنَّه النص الذي ينفتح على الأجناس والأنواع الادبية وعلى الفنون ، متجاوزاً جميع القيود والتجنيسية مستثمراً طاقات الابداع وجمالياته في هذه الأنواع والفنون ، وهذا المفهوم هو الأبرز في اتجاهات المفهوم العربي للنص المفتوح ، في حين يبرز اتجاه الانفتاح التأويلي مفهوماً اولاً للنص المفتوح في النقد الغربي .

---

1 - الهوية غير المكتملة ، ادونيس ، تعريب: حسن عودة ، بدايات للطباعة والنشر ، دمشق ، ط1، 2008، 56.

2 - ليس بهذا الشكل ولا بشكل اخر ، قاسم حداد ، دار قرطاس للنشر ، الكويت ، 1997 ، 70. جسّد حداد هذه الرؤية إبداعياً في نصه(مَنْ أنتَ) من ديوانه(قبر قاسم، الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين،1994)، فهو نص مفتوح يبحث عن معنى الاختلاف والخروج عن القواعد السائدة، يقوم على اختلاف وتباين مواقع النظر والتأويل، عاد فيه الشاعر إلى حرية التعامل مع قوانين اللغة ويفقد الموروث سلطته. ينظر: انفتاح الخطاب وتعدد القصيدة المعاصرة، يوسف ناوري، ، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ،(تداخل الأنواع الأدبية)، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الأردن ، 2008 ، المجلد الثاني، 979.

ب- الانفتاح التأويلي :

أمّا الاتجاه الثاني في مفهوم النص المفتوح في النقد العربي الحديث ، فهو الانفتاح على التأويل ، واتسام النص بتعدد القراءات والدلالات والأوجه في المعنى .

إنَّ ثمّة نصوصاً أدبيةً حديثةً تخرج على الأُطر الترميزية البحتة التي تبقى حبيسة عمليات التلغيز إلى أُطرٍ أرحب مجالاً واجدى . هذه النصوص هي حمّالة أوجه، رُبَّما تكون خادعة ، فيها الانطواء والانفتاح ، متعددة الدلالات وطبقات المعنى . ولا يمكن أنْ تكون وحيدة البعد ، فهي ذات أبعاد عدّة وداخل ابعادها هذه مكونات واحتمالات لأبعاد اخرى تتناسل أو تنفتح في أبعاد اخرى . وهذه سمة من سمات النص الذي يسمى مفتوحاً ، فهو نص مفتوح ومتعدد في ألمعنى – بحسب رؤية أدونيس –[1] ، فهو ذلك النص المحدد المصدر والمحدد المستقبل ، والمحدد المعنى ، لكن تحديد المعنى لا يوقف أو يمنع مجموعة التأويلات والتفسيرات التي تلاحقه .[2] وهو نص يستدعي

---

1 - ينظر : الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، 124. ونحيل كذلك على بحث محمود عطية(حوارية الرؤى بين أبعاد القراءة وحدود التجنيس)، إذْ يرى أنَّ قصيدة (راية القلب) لإبراهيم نصر الله (الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، 563، 564) مثالا لهذه النصوص و((فيها أنموذج ينفتح على أبعاد قرائية متعددة، يمكن للقارئ من خلالها إيجاد أرض خصبة للتفاعل والحوارية الفذة(...)، يمتلك فيها القارئ حق تكوين النص وسد فراغاته))، ينظر: سحر النص، مجموعة من الباحثين، إعداد وتقديم ومشاركة، محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، 83.

2 - ينظر : النص المفتوح والنص المغلق، محمد عبد المطلب، الموقف الادبي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد، 398، 2004 ، 12. اتخذ الباحث عبد القادر عباسي قصيدة (حوار شخصي-في سمرقند) للشاعر محمود درويش، أنموذجاً، لهذه النصوص، التي((تتأسس تأسيساً منفتحاً، وتتفلّت في أثنائه الدوال من عقال دلالتها العرفية ، وتتحول إلى علامات حرّة (...) وعلى ذلك فشعرية هذا النص إنما تتحقق من جهة غياب المعنى لا من جهة حضوره)). ينظر: انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، 96.

قارئاً ما ، والقراءة بطبعها لا تقدم اليقين ، وإنَّما تتيح قدراً واسعاً من الاحتمال ، وليس الاحتمال إلّا تعدد الناتج الدلالي مرّة بعد اخرى . [1]

وهذا الاتجاه في مفهوم النص المفتوح يتناسب بقدر كبير مع المفهوم الغربي للنص المفتوح ، الذي يقوم على التأويل – كما مر بنا – وقد يكون توجه العرب الى فهم النص المفتوح بأنَّه الانفتاح على الاجناس والانواع والفنون إنَّما متأتّي من أهمية الشكل في الكتابة العربية وما رافقه من صدى عند اختراقه ، أو لأنَّ الكتابة النقدية التي تناولت الرواية أو النص السردي أكثر من النص الشعري في اشتغالها التطبيقي ، مما جعلها تبحث في تداخل الأجناس وليس في التأويل المتعدد .

لكن المفهوم الغربي الذي يقوم على التأويل كان فيه تركيز اكبر على كشف التقنيات والآليات التي توصل وتؤدي الى انفتاح التأويل ، وكان هذا جلياً في كتابات أمبرتو إيكو مثلاً . بينما الاشتغال النقدي العربي لم يعنَ كثيراً في كشف آليات وتقنيات الانفتاح التأويلي، بل ركّز جهده على كشف تقنيات وآليات التداخل النصي والأجناسي بين النصوص الأدبية . لكن النقد العربي ايضاً استطاع الوصول إلى مفهوم متكامل وعميق للنص المفتوح ، فيه أبعاد جيدة وجهاز مصطلحات ووضوح الرجعية المفهومية . يصل به إلى مستوى النظرية ، لا سيما إذا شُفع بدراسة تطبيقية لنصوص من هذا الجنس الأدبي تؤسس لنظرية متكاملة للانفتاح أو النص المفتوح .

وقد توسّع بعض النقاد العرب في وظيفة التأويل في النص المفتوح بتصورهم النص المفتوح نصاً يسير في مناطق الباطن وهو نص تأويلي صرف ، فهو ينزل إلى طبقات الأعماق، ويتخذ له من المستوى الضمني مكاناً ، إنَّه نص يتماشى مع الظاهر وينزل إلى الأعماق الغائرة للغة والصورة والبلاغة والاسلوب. [2] وإنَّ الشعر من خلال

---

1 - ينظر : المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

2 - ينظر : العقل الشعري ، الكتاب الثاني ، 219 .

هذه الممارسة التأويلية يصبح وسيلة لانفتاح العالم ، هذا الانفتاح يتجسد من خلال اللغة التي تستجمع التوتر الذي يشكّله التعارض بين الظهور والاختفاء. [1]

ويرى عبد القادر فيدوح أنَّه: ((إذا كانت صلاحية المقروئية الانتاجية تسبر الأعماق ، فإنَّ النص بوصفه تتويجاً للانفتاح ، عليه أنْ يحوي قدراً كبيراً من القواعد الجمالية المؤهلة لذلك ، من منظور أنَّ هذه المواصفات الجمالية تضعنا أمام تحقيق فعل النص الأول ، تشترك فيها بصمات القارئ المنتج عبر توالدية الطروحات والأفكار)) .[2]

فكلما تعددت القراءات صار للمعنى بعداً انسانياً وصارت العملية التأويلية منتجة وناقصة وحرّة . على العكس منه إذا كان النص في مستوى واحد من القراءة ومن المعنى ؛ لأنَّ ((قراءة البعد الاحادي تعد بمثابة الشرط المقحم الذي يؤكد قتل النص ، ويجرده من تحقيق الكينونة، والتأويلية هنا تطارد صفة الصيرورة لكائن النص ، وتندمج مع واقع السيرورة في حداثية النص بفضل سيولة التخمينات التأملية التي تظلّ ممكنة)).[3]

وأظنُّ أنّ اجتماع اتجاهين في المفهوم العربي للنص المفتوح وهما الانفتاح الأجناسي والانفتاح التأويلي مرتبطان تماماً ؛ لأنَّ التداخل الأجناسي والانفتاح على فنون وأجناس وأنواع ونصوص تحمل في كلِّ جهة منها معنى أو احالة إلى معنى هي تُغني القراءة وتفتحها على التعدد بتعدد المرجعيات النصية والاحالات والمشاركات مع النصوص والأجناس والأنواع والفنون، بجميع ما تملك من تقنيات جمالية التقط النص المفتوح احسنها، فلم يكن المفهومان منفصلين بل يكمِّل اتجاهُه الأول اتجاهُه الثاني والثالث .

---

1 - ينظر : الشعر والتأويل، قراءة في شعر ادونيس، 60.

2 - النص المتعدد ولا نهائية التأويل ، مجلة ثقافات ، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد 18 ، 2006 ، 32 .

3 - النص المتعدد ولا نهائية التأويل ، 31 .

وقد تطور التأويل في النقد العربي كثيراً ، وعلى نحو جليٍّ يختلف عن مفهومه في التراث العربي ، فقد كان التأويل في الفكر العربي والإسلامي يعنى بالجوانب الروحية المتجلية في مظاهر الوجود التي نظر اليها القرآن ، كما أنّه يقوم على البحث عن المعنى الأصلي الأول .[1]

أمّا الآن فقد صار التأويل ينبع من تمثّل التجربة الإبداعية ، وهو معطى في ذهن المتلقي بحث من خلاله عن جمالية التلقي ، وصارت القراءة مشاركة في انتاج المعنى وتفاعل مع الكتابة ، وهي خلق جديد .

ج- الانفتاح المعرفي

إنَّ ثمّة اتجاه ثالث في مفهوم النص المفتوح في النقد العربي ، ينفتح في تصوره النص على المعرفة والثقافة والعلم، كما يلتحم فيه الملحمي داخل المسرحي والأسطوري بالواقعي والفنتازي بالطبيعي ، والسيرة الذاتية بالغيرية ، والخاص بالعام، والسلطوي بالشعبي ، في جدل كتابي يسعى لتوليد نص جديد تغيب فيه الأصول .[2] ينطلق فيه المبدع من منطلق شعري ينفتح على كل هذه المعارف ، في الواقع والحلم ، ويندمج فيه الماضي بالمستقبل والشرق بالغرب ، والشخصي بالاشخصي ، والزمان بالمكان والملاحظة الذهنية بعاطفة الذكرى ، ينفتح فيه النص على معارف وهويّات متعددة ، في طريقة تجعل القارئ حرّاً في القراءة .[3] يدخل فيه العلم والمعرفة والدين والفلسفة وكل ثقافة ورؤية .

---

1 - ينظر: إراءة التأويل ومدارج المعنى ، 72 ، 74 . وللاستزادة ينظر: نظرية التأويل، مصطفى ناصف، النادي الأدبي بجدة، السعودية، 2000.

2 - ينظر : الشعر العراقي الحديث ، جيل ما بعد الستينيات ، 409 .

3 - ينظر : ورقة من شجرة الأنساب الشعرية ، النص – المخطوطة ، 5 . وقد قرأ محمد صابر عبيد نص (جوائز السنة الكبيسة)، لرعد عبد القادر، على أنّه استنطاق الميثولجيا البشرية الكونية التي شعّت منها الأساطير والخفايا، ونبع منها التاريخ الأول، وأول سلوك عرفه الإنسان، وإقصاء الواقعي من واقعيته والتاريخي من تاريخيته، وتتداخل فيه الأساطير والثقافات والفلسفات.

إنَّه بمثابة نصّ الذاكرة ، وهو نص كلي شمولي لا نهائي ، من دون مرجع تـأريخي معين ، أو من دون ركيزة اجتماعية وفردية محددة ، وهو بسبب ذلـك يعـد نصّـاً مشـاعاً يتبادله جميع الكتاب والقُرَّاء ، من دون استثناء ، إنّه نص الثقافة الكتابية القرائية المختزن في وعي ولا وعي الكُتَّاب والقُرَّاء .[1]

وقد حاول أدونيس اختصار سمات هذا النص الجديد أو هـذه الكتابـة الجديـدة بكلمة تدل عليها حين قـال : ((ثَمَّـة كلمـة في اللغـة العربيـة تـدل ؛ في آنٍ معـاً ؛ عـلى الموضوع ، وعلى الكتابة ، داخل فضاء واحد ، إنها كلمـة (رُقَيمـة) هـذه الكلمـة تعنـي بـرأي (أدونـيس) صـفة للكتابـة ، أو لأقـل فضـاء يمكـن أنْ نكتـب فيـه وأنْ نرسـم ونلصق))[2]. فهو (رُقَيمة) يُكتب فيها كلَّ شيء وعن أي شيء وتنفتح فيها الكتابة على المعرفة على نحو عام ، لتنـتج نصّـاً مفتوحـاً عـلى المـاضي والحـاضر والمسـتقبل، وعـلى الإنسان وما يحيط به في غنى فكري وعمـق دلالي وفلسـفي وعقـلي ، وفي فضـاء ثقـافي مفتوح .

ومما يجدر ذكره أنّ النقاد العرب لم يطرحوا هذه الاتجاهات لمفهوم النص المفتـوح منفصلة أو مستقلة وإنَّما يأتي لديهم المفهوم دفعة واحدة يختلط فيه التعريـف الأجنـاسي والتأويلي والمعرفي . فهو لديهم نص مفتوح على الأجناس والأنـواع الأدبيـة والفنـون ،

= ينظر: صوت الشاعر المغاير ، شـعرية الشـكل ورهانـات التلقـي ، محمـد صـابر عبيـد ، جريـدة الأديب، السنة الثانية ، العدد (80)، 20 / تموز (يوليو) / 2005 ، الجزء الثاني، 6.

1 - ينظر : في الطريق الى النص ، 87.

2 - الهوية غير المكتملة ، 56 . وقد جسّد أدونيس تصوره النظري هذا إبداعياً في نصـه(رقيم البـتراء، من ديوانه أبجدية ثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994)، فهو نص يصبح فيـه الخطـاب الشعري شبكة معقدة تحيل على عدد مـن الـنظم الاجتماعيـة والسياسـية والثقافيـة التـي تعيشـها الذات وتنتج ضمنها، وهو سفر في ذاكرة الحجر، وما رُسـم عليـه مـن علامـات الخلـق والمـوت والحروب والأساطير، واستحضار لصراع الإنسان من اجل البقاء. ينظر: انفتاح الخطاب وتعـدد القصيدة المعاصرة، يوسف ناوري، ، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثـاني عشرـ ، (تـداخل الأنـواع الأدبية)، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الأردن ، 2008 ، المجلد الثاني، 969.

متعدد القراءات والتأويلات ، منفتح على الأبعاد الثقافية والمعرفية ، يتيح قراءة متعددة ومفتوحة في حدود معينة ، ويشارك القارئ في بناء معنى النص ويوجهه ، وتقوم لغته على المفاجأة والمفارقة والدهشة والتغريب ، وليس له وحده بناء كالبيت أو السطر الشعري ، ولا يقوم على الوزن والقافية ، بل يكتب بلغة اعتيادية نثرية لكنها تشحن بطاقة دلالة عالية ، لتحمل قدراً مضاعفاً من الشعرية .

2- حدود الانفتاح :

النص المفتوح هو النص الذي ينفتح على الأجناس ويمتلك ثراءً دلالياً يتيح للقارئ تعدد القراءات والتأويلات ، وعند النقاد العرب تصور للانفتاح وللتأويل والقراءة ، وحدود للانفتاح ، وهذا التصور يقوم في اتجاهين ، الأول : يتيح تعدد القراءات وانفتاحها على نحوٍ مطلق من دون قيد أو شرط . على عقيدة تقول: إنَّ ((الانفتاح من طبيعته أنُّه كذلك عكس الانغلاق، فهو مطلق)) ،[1] وإنّه ليس بإمكاننا ضبط حدود التأويل والانفتاح النصي وفق معايير محدودة وملموسة.[2] وعلى هذا الأساس ، فإنَّ تأويلات النص وتعددها ، متعلقة اساساً بمؤهلات القارئ ، وإنَّ السياق العام ومساوق النص لا أهمية لها في التأويل ؛ لأنَّ المقصود ليس الوصول إلى حقيقة ما يتحدث عنه النص ، وإنَّما الهدف تحقيق المتعة، والكشف عن طبيعة المقاربة الجمالية للتفكير الحر.[3]

وهذه القراءة لا تمنح النص أي تأثير على حدود الانفتاح والتأويل ولا تنطلق من مقوماته الأسلوبية والنصيّة ، ولا ثرائه الدلالي ، وهي تسمح بانفتاح النص على

---

1 - انفتاح النص الروائي ، 81 . وقد دلل يقطين على انفتاح النص بانفتاح القراءة من خلال عرضه لدراسات تطبيقية مهمة، منها دراسة سامية محرز لرواية عن الوقائع الغربية، ودراسة رضوى عاشور لرواية الزيني بركات، ودراسة خالدة سعيد لرواية عن عودة الطائر إلى البحر. ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

2 - ينظر : المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

3 - ينظر : إراءة التأويل ومدارج المعنى ، 86 ، 87 .

مصراعيه وتقبل بالقراءات جميعها ، وهي قراءة متأثرة بالفكر النقدي ألتفكيكي . الذي دخل إلى النقد العربي الحديث وتمثّله في كثير من اشتغال النقاد العرب ، وهذا النقد يسمح بلا نهائية التأويل وعدم محدوديته ، وهذا الاتجاه في النقد العربي الذي يفتح التأويل ويفرط فيه ليس هو الواسع لدى النقاد العرب .

أمّا الاتجاه الآخر فيرى أنَّ الانفتاح لا يعني ولوج النص من مداخل وزوايا مختلفة ولوجاً عشوائياً . وإنَّما يتحكم في هذا الولوج لغة النص ومنطقه الداخلي الذي لا يمكن أنْ يُخترق ألّا بوسائل لغوية ساعية إلى كشف خصائص النص الجمالية . وإنَّ النص المفتوح يبقى نصّاً متعدد القراءات لكنَّه لا يسمح بأي قراءة ممكنة. [1] فلا بدَّ من مراعاة دلالة النص العامة ومدى مطابقة التأويلات الجزئية لها. وكذلك مراعاة سياق النص ولغته وعدم تعارض القراءات والتأويلات فيه .

وهنا يصبح الانفتاح مظهراً لقدرة النص على إثارة عدد كبير من الدلالات والاستجابات (المشروعة) ؛ أي قابليته للتفسير والتأويل ، فانفتاح النص إذن تعبير عن حركية البنية ، شرط أن يخضع للتداول ويظفر بالقبول . [2] ويربط أصحاب هذا الاتجاه بثراء النص الأسلوبي والدلالي وسياقه العام ، ويصّرون على استثمار أدوات التحليل الأسلوبي والمرجعية النصية والحضارية وعدم الانجراف إلى القراءات اللانهائية والمتناقضة والتأويل المفرط .

---

1 - قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك ، عزيز محمّد عدمان ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، العدد (2) المجلد (33) اكتوبر – ديسمبر ، 2004 ، 52 .

2 - ينظر : اشكال التخيل ، 112.

المبحث الثاني

آليات الانفتاح النصي

الانفتاح قابلية في النصوص يكشف عنها القارئ عبر عناصر وآليات وسمات جعلت هذا النص مفتوحاً ، فالنص المفتوح ليس النص الحداثي أو المعاصر ، ولكن الذي تتعدد قراءاته لوجود عناصر خاصة في بنيته النصية تتضافر معها عناصر خارجية وكفاءة قراءةٍ معمَّقة .

ومن آليات الانفتاح النصي مجيء عناصر العمل الأدبي الزمان والمكان على نحو خاص لتقديم البناء الدائري المنفتح ، لا يُقدم فيها الزمن أو المادة التاريخية كما يتصورها المتلقي ، بل يأتي فيه الانفتاح من خلال الموقف من الزمن أو التجربة الزمنية ، من خلال ترهين الحكي وتكسير خطية التسلسل الزمني وتقديمه في بناء جديد تخرج فيه الكتابة على الزمن الشائع والمتداول وانتقاد الزمن الحكائي على نحو غير مباشر ، ويعملون على الغاء التسلسل والتقطيع الزمني ، واعتماد المشاهد والكتابة الشذرية، مع وعي تام بهذا الاشتغال الخاص على الزمن .[1] وكذلك تغريب المكان وعموميته وعدم تعيينه وأبعاده تماماً عن الوضوح والصفة الخاصة. فهو يصلح لكل التصورات على الأماكن وليس على مكان واحد فقط .

---

1 - ينظر : انفتاح النص الروائي ، 72 ، 75 . عندما درس يقطين انفتاح النص الروائي في رواية الزيني بركات للغيطاني- مثلاً – أقام فرضية انفتاح الزمن في النص على أنْ يُكسّر المؤلف زمنه ب(اللعب) به بالمفارقة والاسترجاع والاستباق والحذف والنهاية الخاصة، وينتج عن هذا التكسير، نوع من التوتر عند المتلقي، بسبب كون الخطاب يتقدم إليه زمنياً تحت (العتامة) وينجم عن هذه العتامة الأثر الخاص عند المتلقي، وتتعدد القراءات وتنفتح. ينظر: المصدر نفسه. 48.

وترتبط بهذا التصور طبيعة النهاية في النص المفتوح ، فالنص المفتوح يطلق- احياناً- على النصوص السردية والحوارية التي ليس لها نهاية محددة ، أو متوقعة ، إذْ يظلَّ النص مفتوحاً لاستقبال النهاية التي يقترحها القارئ .[1]

وهذه الرواية هي الرواية مفتوحة النهاية ، التي يكون فيها القارئ وبعد الانتهاء من القراءة مشغولاً بعوالم الرواية ، مما يدل على أنَّ خاتمة النص ليست بالضرورة علامة على نهاية اشتغال النص .[2] والنهاية عندما تكون مفتوحة تترك مجالاً فيه الكثير من التساؤلات، ذلك لأنَّ النهايات المحتملة ستكون متعددة ، والتوقعات بها تكون متضادة.[3] وهذا ما يجعل النص مفتوحاً على القراءات والتأويلات المتعددة بتعدد القراء وتصوراتهم لهذه النهاية .

---

1 - ينظر : النص المفتوح والنص المغلق ، 11 . من أمثلة هذه النصوص، رواية (التبر)، لإبراهيم الكوني، التي تعدها أسماء معيكل نصاً مفتوحاً؛ لأنَّ قراءة هذا النص لا تؤدي إلى تكوين معنى محدد حتمي ينغلق عليه النص، وهذا بسبب النهاية المفتوحة، التي تؤدي إلى ناتج احتمالي يتجدد ويتغيَّر بتغيُّر القارئ أو القراءة؛ لأنّ كلّ قارئ سيتوصل إلى احتمالات مختلفة عن القارئ الآخر، بحسب ما يضعه للنهاية المفتوحة هذه. ينظر: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي، 331.

2 - ينظر : الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، عبد الملك أشهبون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1 ، 2010 ، 137 . وقد أضاف أشهبون مفهوم (الرواية مفتوحة البداية)، وهي الرواية التي يصعب فيها تحديد نوع البناء المعماري للنص، ومثَّل له برواية (رامة والتنين)، لادوار الخراط، التي يحدث فيها تبادل ادوار مستمر في مفاصل البناء المعماري، تصبح فيها البداية نوعاً من الغياب الأثري الغامض، لتتحول معها النهاية إلى حضور، أو بالأحرى إلى بداية، تردّنا من جديد إلى النهاية، ويتحول النص إلى دائرة مستمرة الجريان، كأنها دورة حياة لانهائية. ينظر: المصدر نفسه، 137، 138.

3 - ينظر : التجريب في القصة العراقية القصيرة ، حقبة الستينات ، حسين عيال عبد علي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1 ، 2008 ، 159 . ومثّل لهذا النهاية المفتوحة بقصة (صفحات منكسرة من تاريخ المدن التي انتصرت، مجموعة عيون في الحلم، عبد الرحمن مجيد الربيعي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974، 17).

ومن آليات الانفتاح ايضاً وجود الفراغات في بنية النص الابداعي ، وهذه الفراغات على قدر عال من الأهمية في تحويل النص الأدبي إلى الانفتاح ؛ لأنّها المسؤولة عادة عن التأويلات الاحتمالية المتعددة في النصوص القصصية والأدبية على نحو عام ؛ لأنَّ الكتّاب لا يصرحون ببعض التفاصيل أو أنَّهم – وهذا هو الغالب- يشيرون الى دلالات محتملة بطريقة غير مباشرة .[1] مما يتيح توقعات وقراءات متعددة بتعدد الاحتمالات .

فقد أصبح النص في مفهومات ما بعد الحداثة شيئاً مليئاً (بالثقوب) والفجوات، ثقوب يُكلَّف القارئُ وحده برتقها ، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها ، هو سلسلة من الفجوات ، وإنّ معناه لا يزيد على كونه كل ما يملأ به القارئ تلك الفجوات والفراغات .[2] وبذلك يكون القارئ مشاركاً في أنتاج المعنى وتوجيهه ، باحتمالاته وقراءاته المتعددة .

ويبقى النص الثري هو النص الناقص الذي ترك فيه المؤلف للقارئ فجوات وفراغات وثغرات ليقوم هو بملئها ، ولذلك هو النص الذي لا يعبأ بالتفاصيل ، ولا يتدخل في شؤون القارئ ، وهذا هو النص المفتوح على التأويل ، يستعمل فيه القارئ ثقافته وخبرته لمليء النقص .[3] وهنا تكمن فرصة القارئ ، فدلالة الحضور توصل الى دلالة الغياب ، ويتناسل المعنى ويتسع ويتعدد بتعدد القراء المالئين للفراغات ، بغض النظر عن الحقيقة أو المعنى الصحيح المفروض لهذا الفراغ أو ذاك .

---

1 - ينظر : القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط2 ، 2007، 234، 235.

2 - ينظر : الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة ، الكويت، 2003، 137.

3 - ينظر : آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر ، خليل الموسى، الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة السورية، دمشق ، ط1، 2010، 192. ومثّل لها بقصيدة (البحّار والدرويش) لخليل حاوي، و(حفّار القبور، والمومس العمياء، وأنشودة المطر)، للسياب.

ومن آليات الانفتاح كذلك ما رصده الدكتور شجاع العاني في الشعر العربي الحديث من ظاهرة ، هي ظاهرة الانقطاع في لغة الشعر الحديث ، والغاء الحدود الفاصلة بين العقل واللا عقل ، وهذه ظاهرة غزت شعر الحداثة كلّه ، والانقطاع يأخذ (شكلين) ، احدهما: أنّ يتحدث الشاعر عن موضوع معين ، ولكنه يهمله ليتحدث عن موضوع آخر لا علاقة لـه بالموضوع الأول ليقطع التسلسل الفكري في القصيدة . والآخر : هو أنْ يترك جمله الشعرية مستقلة عن بعضها لا تجمع بينها أحرف العطف والتشريك ولا جامع عقلي واضح .[1] أي الغاء الروابط النحوية والتسلسل الزمني أو العقلي للشعر ، وتسييد الخيال ، والبحث عن علاقات جديدة.

وتكمن أهمية هذا الأسلوب في كون القارئ – هنا – يحاول أنْ يجد علاقات خيالية غريبة بين الأشياء، بعيدة، بين جمل تتجاور في القصيدة بلا رابط أو تسلسل زمني أو سببي.[2] وهذا يتيح حرية تامة للقارئ في ترتيب تصوراته عن المعنى وعلاقاته وتأويلاته .

وقد يكون التغريب والفجائية والإدهاش سمة الكتابة الحديثة التي تنادي بالانفتاح والتعدد وعدم الألفة والمفاجئة ، يقول أدونيس : ((هذا الاتجاه نحو العجب المدهش اللامعقول هو ردّة فعل ضد يباس الحياة ، وهو تفجير لأرض الألم المعتمة ، حيث ننقذ حريتنا الداخلية))[3] .

---

1 - ينظر : قراءات في الادب والنقد ، 12 ، 14 . مثّل العاني لهذه الظاهرة بقصيدة (ساحة الطيران)، للشاعر فلاح عدوان (تأريخ الموج، فلاح عدوان، دار المكتبي للطباعة، بغداد، 1998، 7)، وقصيدة (الفصل الخامس من الفصول الأربعة)، للشاعر حسب الشيخ جعفر(قصائد إلى ألبياتي، مجلة عمان، العدد38، آب/ 1998، 20)، وقصيدة (أنا الأرض)، للشاعر محمود درويش (ديوان محمود درويش، دار العودة، 618). ينظر: المصدر نفسه، 11.

2 - ينظر : قراءات في الأدب والنقد ، 18.

3 - مقدمة للشعر العربي ، 56 .

فالنص المفتوح هو النص الذي لا يملكه القارئ ولا يحيط بدلالاته ، ويظلّ يهرب من بين أصابعه ؛ لأنَّه متعدد ومفاجئ ومدهش ، ويظلّ القارئ في حالة اختيار دائم لمعنى وتأويل دائمين ، فإنَّ تقنية التغريب في النص هي من تؤدي كذلك الى انفتاح النص ، والتغريب كل خروج على ما هو مألوف في ثقافة بشرية معينة ، بحيث يؤدي إلى أرباك قناعات المتلقي وخلخلة مسلماته ويدفعه إلى إعادة النظر فيها. [1] ومن ثمَّة إلى إعادة النظر في قراءته والمعنى الذي ترشّح لديه ، وهذا يفتح النص قرائياً .

ومن آليات الانفتاح – كذلك – الغموض ، فالنص المفتوح لا يقدم نفسه بسهولة ويسر ، فهو نص غير طيع ، وتتجدد قراءته في كل مرّة ، حتى أنَّ القارئ يكتشف اشياءً لم يتسن له اكتشافها فيه في القراءة الأولى .

وإنَّ الغموض هو أحد سمات الحداثة في الكتابة ، يقول أدونيس : ((إنّي ضد الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحاً لا عمقاً)) [2] . وهذا الغموض يتيح انفتاحاً بقدر خاص من خلال ضبابية المعنى والسماح للقارئ بطرح رؤيته المحتملة له ، واختياره من بين هذه الاحتمالات مالا يمكن رفضه ، مما يتيح تعدداً وثراءً للمعنى وللقراءة فيه.

فثمّة عناصر وخصائص لغوية ودلالات ملتوية ومماطلة ، ومعنى يغوص في الأعماق يجعل النص غامضاً صعب المراس ، ولا يخفى ما للغموض من وظيفة تثير التوتر لدى القارئ وتجعله يتنقل في ذهنه بين هذا المعنى وذاك ، حتّى يصل إلى معناه ثم يصل الآخر إلى معناه ويتعدد المعنى .

---

1 - ينظر : قراءات في الادب والنقد ، 84 . مثّل العاني لهذه الظاهرة بمجموعة محمد خضير القصصية، (المملكة السوداء، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1973، 13. وكذلك بنص محمد خضير المفتوح (== == = بصرياثا) ، وقصة (انفجار دمعة)، لوارد بدر السالم (انفجار دمعة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، 43). ينظر المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

2- خواطر عن تجربتي الشعرية ، مجلة الآداب البيروتية، العدد 3، السنة 14، مارس / 1966، 197 ، نقلاً عن : الحقيقة الشعرية ، بشير تاوريريت ، عالم الكتب الحديث ، الاردن، ط1 ، 2010 ، 418 .

أمّا التناص فهو من أهم الآليات والتقنيات التي ينبني عليها انفتاح النص الأدبي، إذْ يعد التناص من الاستراتيجيات القرائية والتأويلية المهمة ، فهي تتخذ المعلوم وسيلة للمجهول ، وإنَّ كلَّ نص تأويلي أو كلَّ نص ابداعي مزيج من تراكمات سابقة بعد أنْ خضعت للانتقاء ثم التأليف ، والتناص يُوظف – لدى القارئ- في تفكيك الكتابة وسبر أغوارها والكشف عن معانيها وايحاءاتها ودلالاتها.[1]

ويضفي التناص بعداً جمالياً على النص ، عندما يسمح بالتلاقي والتفاعل بين النصوص ليؤكد عدم انغلاقها على نفسها ، وانفتاحها على غيرها من النصوص ؛ لأنَّ التناص يعد توسيعاً وانفتاحاً لمعنى التأثير والتأثر عندما يتصل النص بمرجعيات وإحالات دينية وفلسفية وفكرية وأدبية بوساطة التناص .

ويعدُّ التناص من أهم آليات الانفتاح في النص المفتوح ؛ لأنَّه يزيح النص عن الخلفية النصية التقليدية ويخلخل ثوابتها ، ويفتح التأويل فيها ؛ لأنَّ المتفاعلات النصية لا تُقدم على أنَّها واقع وحقائق ولكن من خلال ما تكوّنه عنها على أنَّها نصوص قابلة للقراءة والتأويل .[2]

وهي إحالات تأخذ القارئ إلى نصوص وأفكار ومعان متعددة بعيدة وقريبة ، بتعدد طبيعة هذه الإحالات والذاكرات. لذلك فالتناص ظاهرة عميقة، تحمل بعداً فلسفياً ومعنوياً عميقاً، والنص إذنْ ذاكرة معقّدة ، ونسيج من التفاعلات العنيفة التي تتوارى خلف نص يرفض أنْ يتعرّى أمام قارئه . وإنّ هذه التراكمات النصية أخرجت النص من مباشرته وتلقائيته وقذفت فيه إلى عالم الغموض والتشابك، عالم لا يقوم على

---

1 - ينظر : المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، 1999 ، 40 .

2 - ينظر : انفتاح النص الروائي ، 106 . اتخذ يقطين الروايات (الزيني بركات لجمال الغيطاني، وأنت منذ اليوم تيسير سبول، وعودة الطائر إلى البحر لحليم بركات، والوقائع الغريبة لإميل حبيبي، والزمن الموحش لحيدر حيدر) أمثلة على فرضيته في انفتاح النص الروائي بتقنية التناص. ينظر: المصدر نفسه. الفصل الثاني.

دلالة واحدة ، فهو يحيل إلى معنى تأريخي وفلسفي وديني وأدبي وكثير من المعان بوساطة التناص مع النصوص التي ترجع إلى هذه المعاني المتعددة .

التجريب :

استمر الشعراء والنقّاد العرب في تطلعهم إلى إبداع نصوص أدبية ونقدية تنأى عن حكم القواعد المألوفة ، وتذهب إلى سنِّ قواعد وأصول جديدة ، وهذا من جوهر الابداع ؛ لأنَّ المبدع لا بدَّ له من خطٍ وطريقٍ لإبداعه خاص به يمارس خلاله حريته في الخلق والتجريب ، ويكّسر به رتابة الأنماط السائدة ، ويبقى الاختبار الحقيقي للمبدع في هذا الصدد وفي مشروعه في التجريب ، هو مدى نجاحه في تكوين بنية جديدة تحلّ محل القديمة ، وتتميز بكفاءة مثلها أو أعلى منها في البيان الجمالي الجديد.[1]

والتجريب قرين الابداع ، عندما يتجاوز المألوف ويشقّ طريقه إلى المستقبل ، ولا يخضع للقواعد السابقة ، وهو مذهب من يقيم المعرفة على ما تدركه الحواس وحدها ، وينكر وجود مبادئ فطرية في النفس وقوانين صادرة عن العقل، ويقابل المذهب العقلي.[2]

وقد وصلت موجة التجريب إلى الأدب العربي من الأدب الغربي خلال مرحلة الستينيات من القرن العشرين ، وبعد مدّة أربعين عاماً على تعرّف الغرب عليها.[3] وقد تطوّر أثره على الأدب العربي ولا سيما في حالة الأجناس والأنواع الأدبية وتغيرها ،

---

1 - ينظر : اشكال التخيّل ، 110 .

2 - ينظر: معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 ، 32 .

3 - ينظر : التجريب في القصة العراقية القصيرة ، 24 .يرى الناقد فاضل ثامر أنَّ المحاولات الاولى في التجريب عند قصاصي العراق الستينيين تبدأ مع (جليل القيسي- وعبد الرحمن الربيعي وسركون بولص وجمعة اللامي واحمد خلف وموسى كريدي ومحمد عبد المجيد وعبد الستار ناصر ومحسن الخفاجي وعائد خصباك ويوسف الحيدري وعبد الاله عبد الرزاق)، ينظر: مدارات نقدية، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، 325.

والبحث عن الجديد فيها ، حتّى بلغ الحال فيها إلى انتاج النص المفتوح ، بدافع كتابة النص غير المألوف، رغبة في التجريب وايجاد شعرية حديثة تلغي العام السائد. [1]

فقد خاضت الكتابة العربية ولا سيما في العقد التسعيني غمار التجريب ، إذْ كان ثمّة تحدٍ كبير لمواصفات الشعر وحدود تجنيسه ، وعبر الكتابة كان هناك تمييع وانسياح للحدود التجنيسية . [2] بل كان ثمّة تحدٍ للعمق الشعري بحد ذاته ، ولم تعد ثمة حاجة للخوض من اجل طلب المعنى فحسب ، فليس هناك معنى محدد بل معنى متعدد ، فقد جرى دمج الكتابة الشعرية بالحياة ، وصار التجريب في الكتابة العربية ثورة دائمة ، وحرباً على كلِّ ثابت ومستقر؛ لأنَّ ((الكاتب ليس عبداً للأشكال ، بل خالقاً وخائناً لها في آن ، كل شكل يصير قفصاً في اللحظة التي يثبت فيها ويستقر ، جئنا لنلهو بالأشكال ، نبتكر شكلاً لنحطمه في اليوم التالي : هكذا نبارك حرية الكاتب الداخلية ، ونمجد سطوته على مخلوقاته ، نسعى الى شكل يكون بديلاً أو عدواً لما سبق ابتكاره وترسيخه ، تسعى إلى التحرر من القوانين والمفاهيم التي تؤطر وتحدد كلَّ كتابة)) [3] . هذه هي طريقة تفكير الكتاب العرب في مرحلة النص المفتوح ، صار التجريب ديدنهم وراحوا يكسّرون الأشكال ويجرّبون ويبتكرون غيرها، حتى وصلوا إلى اللا شكل الشعري ، فكان التجريب من أهم السبل التي أوصلت الكتابة العربية إلى ما هي عليه في النص المفتوح وتجاوزت أشكال الكتابة السابقة .

فبين البحث عن إثبات الذات لدى المبدع العربي ، وبين التأثير الكبير للحياة في جوانبها المتشعبة من تكنولوجيا وعلوم ومن حوار ثقافات وتأثيرات صار التجريب ديدن الكتاب العرب . وصارت النصوص لا تستقر على شكل وحال . حتى وصلت الى النص المفتوح .

---

1 - ينظر : الشعر العراقي الحديث ، 409 ، 410 .

2 - ينظر : النص والحياة ، حسن ناظم ، دار المدى للثقافة والنشر ، بغداد ، ط1 ، 2008 ، 38 ، 39 .

3 - موت الكورس ، أدونيس و قاسم حداد وأمين صالح ، ضمن كتاب البيانات ، تقديم ، محمد لطفي السيد ، دار سراس ، تونس ، 1995 ، 131 ، 132 .

المبحث الثالث

حقل المصطلحات النقدية

على الرغم من كون المفهوم العربي للنص المفتوح اختلف عن المفهوم الغربي في أنَّ النقّاد الغربيين وسّعوا نطاق الانفتاح وبحثوا عنه في حقول ثقافية اخرى غير الادب، من الهندسة والتصميم والموسيقى ورصدوا الانفتاح في الآثار الفنية عموماً ، وكون المفهوم العربي اقتصر على الأدب فقط ، فإنَّ موضوع النص المفتوح في النقد العربي تميّز باشتماله على حقل مصطلحات نقدية واسع ودقيق، يعبّر عن غنى وجدّية الاشتغال النقدي العربي في هذه القضية .

وقد اختلف هذا الحقل النقدي عن مثيله الغربي في بعض المصطلحات والمفهومات . وهذا أمر ليس بالغريب على اعتبار أنَّ هذا الحقل للمصطلح النقدي العربي يرجع الى فهم نقدي مختلف ونظرية نقدية مختلفة تعمل في لغة وثقافة مختلفتين . فضلاً عن الاختلافات التي تحدثها عملية هجرة المصطلحات من اللغة الأم إلى اللغة الوسيط ثم إلى لغة جديدة .

وسوف نتجاوز المصطلحات التي اتفق فيها النقدان العربي والغربي؛ لأنَّنا ذكرناها في مكان سابق، وكذلك المصطلحات الأقل أهمية مفهوماً وجدة التي تتشابه مع غيرها في المفهوم.

واللافت للنظر إنَّ مفهوم النص المفتوح نال قدراً كبيراً من المصطلحات في النقد العربي الحديث ، على الرغم من كونه مفهوماً جديداً وهو وارداً اصلاً من النقد الغربي، ولم يأخذ قدراً كافياً من التلقي الى الآن .

فقد أُطلق عليه مصطلح (نص المخطوطة)، وهو مصطلح اجترحه الشاعر رعد عبد القادر للدلالة على النص المفتوح ؛ لأنَّه نص يدمج الماضي بالحاضر ، وينفتح على

أجناس الكتابة عامة ؛ ولأنّه يشبه عالم المخطوطة غير المحققة التي تكثر فيها الشروحات والحواشي والهوامش .[1]

وقد أُطلق على النص المفتوح مصطلح (نص النصوص) على إنَّه تسمية أخرى للنص المفتوح أعطاها رعد عبد القادر للمفهوم نفسه .[2] في حين سمَّته مجلة (تحولات) بـ(اللا شكل الشعري)، وسمَّته مجلة (الأخير أولاً) بـ(قصيدة سرد) .[3] وجميع هذه المصطلحات تدل على مفهوم واحد هو النص المفتوح، لكن ثمّة أمر منع النقّاد من توحيد المفهوم تحت مصطلح واحد ، وهو أمر متوقع ، فقد واجه كل مصطلح جديد هذا الاختلاف في مفهومه وتوحيد مصطلحه ، وهذا حدث للشعر المنثور وشعر التفعيلة وقصيدة النثر أيضاً.

أمّا محمّد غازي الأخرس فقد وضع له مصطلح (النص الحرج)، وسمّاه كذلك (جامع الأجناس) أو النص المفتوح ، وهو عنده شكل من الكتابة يحاول هدم الحدود بين الأجناس بتعاليه على معاييرها القارة .[4] وقد نقل لنا مصطلحات اخرى اطلقت على النص المفتوح في مرحلة تأسيسه وهي (شروقص، ونصوص السرد، ونصيصات)[5]. لكن هذه المصطلحات لم يرافقها تنظير نقدي يكشف سمات هذا المفهوم وشعريته آنذاك، وظلت مفتوحة لاختيار النقاد واجتراحهم لمصطلحات غير دقيقة احياناً .

أما خزعل الماجدي فقد استعمل مصطلح النص المفتوح ، وقال إنَّ المصطلحات الأخرى تشير اليه ضمناً لكنها لم تسمه صراحة ، على الرغم من كون مصطلح النص المفتوح شائع في الدوريات العربية والنقد الغربي، لكن الماجدي عاد وأطلق

---

1 - ينظر : ورقة من شجرة الانساب الشعرية ، النص – المخطوطة ، 5 .

2 - ينظر : ورقة من شجرة الانساب الشعرية ، النص – المخطوطة ، 5 .

3 - ينظر : العقل الشعري ، الكتاب الثاني ، 182 .

4 - ينظر : شعرية النص الحرج ، 38 .

5 - ينظر : المصدر نفسه ، 43 .

مصطلحات اخرى على النص المفتوح ، منها (النص المركب) ؛ لأنَّه يحاول فصله عن (النص البسيط) – على قوله – فالتركيب سمة للنص المفتوح لديه ، وهو مشابه للمركبات الكيميائية التي تملأ الطبيعة وتكوّنها . [1]

ثم اسماه (نص الفسيفساء) بوصفه خليطاً جامعاً للمتناقضات او المتشابهات او الشظايا المنشطرة . [2] لكنه احتفظ بالمصطلح الأول والعام له وهو النص المفتوح ومن النقّاد العرب – وهو عبد الواسع الحميري- من استعمل مصطلحات أطلقها على نصوص تقترب كثيراً في مفهومها من النص المفتوح، منها (نص الكاتب/ القارئ) وهو نص كليّ (لا زمني)، مفتوح على ما مضى من أحوال الكائن الكاتب/ القارئ ، وعلى ما سيأتي من أحواله . وهو نص الحلم ، حلم الاختلاف والتفرد . [3] ثم استعمل مصطلح (نص الكتابة/ القراءة) وهو نص مفتوح على فعل الكتابة والقراءة الكلي ، المفتوح على المطلق واللانهائي وعلى كلية الزمان والمكان والفاعل ، وهو نص النسق الكتابي والقرائي العام ، وعلى كل مكتوب وكاتب ومقروء وقارئ في الوقت نفسه ، وهو نص النوع أو الجنس ونص التواصل الأدبي العام . [4]

وهذه مصطلحات تدل على مفهوم لنص يقترب كثيراً من النص المفتوح ويحتفظ بقدر كبير من سماته ، لكنها توسعت وتعددت لتوسع مفهومه ايضاً .

أما مصطلح (النص متعدد الخواص) فهو مصطلح أطلقه الناقد الراحل عبد القادر القط . [5] وهو مصطلح يدل على مفهوم جديد للنص الذي ينتج عن ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية ، الذي تنكسر فيه النوعية . ويتمتع فيه النص بخواص متعددة

---

1 - ينظر : العقل الشعري ، الكتاب الثاني ، 194 .
2 - ينظر : المصدر نفسه ، والجزء نفسه ، 196 .
3 - ينظر : في الطريق الى النص ، 61 .
4 - ينظر : المصدر نفسه ، 85 ، 86 .
5 - ينظر : نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر ، 359 .

تتداخل وتتفاعل داخل نسيجه ، مما يجعله نصاً غير قابل للحصر في نوع محدد .[1] وهـذه السمات هي بعض سمات النص المفتوح ممـا يجعـل هـذا المصـطلح (متعـدد الخـواص) يتداخل معه ويقترب منه كثيراً .

وثمة مصطلح آخر يأتي استعماله كثيراً مع النص المفتوح ، وهو (الـنص المغلـق) ويستعمل في النقد العربي على أنّه نقيض النص المفتوح وعكسه . وهو الـنص الواضـح الدلالة ، ولا يحتمل ألا تفسيراً واحداً في الوقت ذاتـه .[2] وهـو خـالٍ مـن الخصـائص والمزايا التي تتوافر في النص المفتوح ، ويقوم على الوحدة العضوية ، والبنيـة المتكاملـة، ويعطي مؤلفه الحرية في فرض هيمنته عليه مما يؤدي إلى اكتسابه هوية فردية .

وهو فضلاً عن ذلك نـص أحـادي المعنـى،[3] واغلـب النصـوص المغلقـة هـي نصوص واقعية من حيث المضمون ، وذات بناء شكلي تقليدي ، ولا تخرج على الكتابـة السائدة في قواعدها وأحوالها .

وثمة مصطلحات أطلقت على هذه الطريقـة في الكتابـة عـلى نحـو عـام . هـذه الكتابة التي مثّلت مرحلة ما بعد الحداثة . التي تحمل سمات جديـدة خاصـة، تجـاوزت الأجناس الأدبية والتقاليد المعروفة . ومن أهـم مصـطلحات هـذه الكتابـة الجديـدة (الكتابة عبر النوعية)، وهو مصطلح وضـعه ادوار الخـراط للكتابـة ((التـي تقـع عـلى التخوم بين الانواع الادبية المعروفة من قصص وشعر ورواية وتأملات ونجـوى (...)

---

1 - ينظر : المصدر نفسه ، والصفحة نفسها. ومثّلت الكاتبة عليه بروايـة (وليمـة لأعشـاب البحـر)، للروائي حيدر حيدر (دار أمواج، بيروت، ط4، 1992).

2 - ينظر : النص المفتوح والنص المغلق ، 11 . ومثّل عليه عبد المطّلـب بالنصـوص البوليسـية، ومـا يتصل بها من روايات جاسوسية، ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

3 - ينظر : نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي ، 343 . ومثّلت الكاتبة لها بروايات ، الكرنـك (نجيب محفوظ، القاهرة، 1974)، والرهينة (مطيـع دمـاج، الـيمن، 1984)، وقطـار الصـعيد، (يوسف القعيد، القاهرة، 2001). ينظر: المصدر نفسه، 346.

وتعبر الحدود ، وتسقطها بين الأجناس المألوفة والمطروقة ، تتخطاها وتشتمل عليها ، وتستحدث لنفسها جدة ، تتجاوز مأثور التأريخ الأدبي ، وتتحدى عمقها الآن)) [1] .

ومن سمات هذه الكتابة الخروج على الأجناس الأدبية ، وطرح رؤية جديدة للأدب ، وهي الكتابة التي تشتمل على أنواع الكتابة التقليدية ، تحتويها داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه ، قصة ، ومسرحاً ، وشعراً – على سبيل المثال – وتنتفع من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما وعمارة .

وهذا لا يلغي الأجناس الأدبية بل يغيّر الإطار العام الذي يحدد النوع ، ولكنه يثريه بما يتداخل معه من أجناس .[2] في حين تُلغى هذه الأجناس في النص المفتوح، فالكتابة عبر النوعية مرحلة سابقة فنياً لمرحلة النص المفتوح الذي يتجاوز الأنواع إلى أنتاج جنس جديد في الكتابة .

ويضع الخرّاط كذلك مصطلح (الحساسية الجديدة)، وهو مصطلح يدل على النقلة النوعية في الكتابة الإبداعية العربية ، التي نشأت بتأثير من الواقع الاجتماعي الستيني عند العرب ، أو ردّة فعل على موجة الواقعية التي غمرت الساحة الأدبية.[3] والحساسية الجديدة ظاهرة في الكتابة العربية الروائية ، يقيم من خلالها الفنان واقعاً فنياً جديداً له قوانينه الخاصة ، هي ليست القوانين السابقة للكتابة الروائية ، صار فيها

---

1 - الكتابة عبر النوعية ، مقالات في ظاهرة (القصة – القصيدة) ، ادوار الخراط ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط1 ، 1994 ، 28 .

2 - ينظر : المصدر نفسه ، 13 .

3 - ينظر : تداخل الاجناس الادبية في الرواية العربية ، 93 . مثّلت الكاتبة على هذه الأعمال برواية شرق النخيل (بهاء طاهر، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط1، 1985).

الحلم والكابوس والهذيان من ثيمات الكتابة ، وهي تذوب في هموم المجتمع ، ولا تعتمد طرائق الحوار التقليدية ، وتوحي بمرونة متجددة ودفق دائم .[1]

وقد نالت هذه المرحلة الفنية في الابداع العربي – مرحلة ما بعد الحداثة – قدراً جيداً من عناية النقد العربي الحديث . في رصد سمات التحول والشعريات الجديدة ، واجتراح المصطلحات المناسبة للمفهومات الجديدة . ومن المصطلحات النقدية في هذه المرحلة مصطلح (الكتابة أو الكتابة الجديدة)، وهو مصطلح للكتابة الجديدةبوصفها((مشروعاً جماعياً يعيد النظر في الجمالي الاجتماعي التاريخي ، السياسي ، ثورة محتملة ضمن الثورة الاجتماعية المحتملة ايضاً)) [2]

وهذا توسيع للرؤية في الكتابة انداحت فيه إلى حقول معرفية جديدة، وصارت دعوة لرؤية جديدة للحياة والانسان وجميع ما يحيط به من حيثيات . وهذه الكتابة تؤسس قواعداً وقوانيناً جديدةً ، تنفصل في كثير من جوانبها عن الأساليب الكتابية العربية التقليدية .

وأما على مستوى الشعر ((فإنَّ مفهوم الكتابة (هذا) معارض أساسا للشعر المعاصر ، (كرؤية) برهن التأريخ على تخاذلها وتجاوزها ، وليس البيان فرضاً لرؤية ما بقدر ما هو دفع صريح للآخرين إلى الارتباط بالقلب وتبني السؤال)) [3]. فالكتابة الجديدة رؤية جديدة للشعر ومفهومه ووظيفته وتلقيه، تختلف عن الرؤية القديمة للشعر والكتابة .

---

1 - ينظر : الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية ، ادوارد الخراط . دار الآداب ، بيروت، ط1 ، 1993 ، 25 ، 28 . من نماذجها(يابنات إسكندرية، إدوار الخرّاط، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990).

2 - بيان الكتابة ، ضمن كتاب حداثة السؤال ، محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1985 ، 18 .

3 - المصدر نفسه ، 17.

ويرتبط بهذه المرحلة ايضاً مصطلح (الكيانية أو الكتابة بأكثر من يد) ، يكون فيها الشاعر الكياني هو الشاعر الذي يفقد الصلة بالأدوات الشعرية بوصفها أدوات ثابتة، بل عليه أنْ يعتقد بأنَّ لهذه الأدوات التي نضبت حياتها حيوات اخرى ليحقق انسجامه التام مع التجربة الشخصية، ولتكون هذه التجربة هي مدار النظر .[1]

ويأخذ مدلول (الكتابة بأكثر من يد) بعداً يتعدى حدود المشاكسة القائمة على استبدال الوظائف وتحويرها ، وإذا كانت الكتابة أو التدوين بالمعنى الحرفي فعلاً يدوياً، فإن الكتابة الشعرية تريد استثمار طاقاتها عبر فعالية الجسد بأكمله ، من دون هيمنة الكتابة الأحادية ، كتابة اليد ، واشارة الى الآفاق التي تحرر النص من جمود الوثيقة الثابتة أو النهائية .

كما تصبح الفعاليات المضادة للتدوين ، كالحذف او الاختزال فعاليات إضافة لانقصان ، وإنَّ المناورة بالكلمات او تغيير مواقعها باستمرار هي عملية بحث عن علاقات تجاور أفضل وهي نوع من التأليف الشعري الجديد ، الذي يتحرر من فكرة الشعر الثابتة .[2]

وكذلك نجد مصطلحاً اخراً يخصّ هذه الكتابة الجديد في سمة من سماتها عند حسن ناظم في قراءته لبعض النصوص العراقية التسعينية ، وهو مصطلح (الكتابة العمياء) وهي الكتابة بلا مضمون التي تتسم بالرطانة والطنين ، وعدم رقي الثقافة إلى مستوى تحولات الواقع والانزواء مع الذات واللغة واعتزال الحياة .[3] وقد دعا حسن ناظم إلى جعل الحياة نصاً ، وجَعْل العمل الأدبي يمتصّ الثقافة والحياة على نحو

1 - ينظر : تحولات النص الجديد ، 96 ، 97 .

2- ينظر : المصدر نفسه ،94 ، 95 .

3 - ينظر : النص والحياة ، 20 . أطلق ناظم هذا المصطلح على الإنتاج الأدبي في حقبة الثمانينيات والتسعينيات في العراق، في مقاله (شبحية النصوص وعنف الواقع)، ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

متوازن. [1] لا أنْ يظلَّ الشاعر يلوك نفسه وينـزوي تاركـاً الحيـاة والثقافـة الصـحيحة، وآخذا بالمظلم منها فقط .

ويقترب من مفهوم الكتابة العمياء مفهوم (الغياب) وهو مصـطلح أُطلـق عـلى حالة فقدان القدرة على التكيّف أو التصالح مع واقع ذي شرائح متجـاورة ومتعاكسـة القطبية في آن واحد ؛ أي مع واقع يلغي بعضه بعضاً على نحـو مشـوش ومختلط . إنَّـه واقع مضطهد من داخله ومن خارجـه ، واقـع عشـوائي مشـوّه ، وقـد تطـور مفهـوم الغياب في الكتابة العربية المعاصرة ليصير منظومة من الدلالات لها منظومة من أشـكال التعبير ؛ وذلك لأن الواقع لم يعد واقعاً واحداً كما كان . [2]

وهذه الحال أنتجت كتابة عربية متشظية متوترة لهـا أكثـر مـن وجـه وأكثـر مـن معنى، متخاصمة ومتعالية على الواقع في آن ، من ابرز وجوهها النص المفتوح .

وثمة مصطلحات ترتبط بظاهرة التداخل بين الاجناس والأنواع الأدبيـة وهـذه الظاهرة نالت قدراً وافياً مـن تعـدد المصـطلحات بسـب حـدود التـداخل ووضـعيته ومستوى التداخل ونوعه . فثمة (تداخل الأجناس وتفاعل الأجناس وتنافـذ وتحـاذي الأجناس)[3]، وجميعها مصطلحات لمفهومات ترصد التداخل الذي يحصل بين جنسين او نوعين أدبيين أو بين احـد أجنـاس الأدب مـع الفنـون الأخـرى ، بوسـاطة انتقـال الآليـات أو العنـاصر التـي تكـوّن هـذا الجـنس أو النـوع أو الفـن الى ذلـك . وهـذه المصطلحات تطلق على ظاهرة التداخل في الأدب القديم والحديث على حدٍّ سواء .

---

1 - ينظر : المصدر نفسه ، 21 .

2 - ينظر : التجريب في القصيدة المعاصرة ، وليد منـير ، مجلـة فصـول ، عـدد خـاص بعنـوان (أفـق الشعر) المجلد 16 ، العدد 1 ، صـيف 1997 ، 187 . ومثّـل لـذلك بقصـائد (كـان مـا سـوف يكون، من مجموعة أعراس، لمحمود درويش)، و(كيف، من مجموعة الوحيد يستيقظ ، لسـعدي يوسف)، و(جسد، من مجموعة مفرد بصيغة الجمع، لأدونيس)، ينظر: المصدر نفسـه، والصـفحة نفسها.

3 - ينظر : المفاهيم معالم، 42 .

أمّا عملية القراءة والتأويل فلها مصطلحاتها الخاصة بها في اشتغال النقاد العرب على النص المفتوح . فعندما ادرك النقاد العرب خطورة انفتاح التأويل على حدود بعيدة تصل الى تناقض التأويلات احياناً . حاولوا ضبط هذا الموضوع بأنْ وضعوا حدوداً للتأويل ، وابتكروا مصطلحات لهذا الاشتغال النقدي . منها مصطلح (المانع) وهو مفهوم لضبط الانفتاح الدلالي وحفظ القراءة النقدية من التناسل والتكاثر العشوائي والتأويل اللا متناهي . [1] المنفرط، وهذا المانع يكفل انسجام القراءة النقدية ، ويحدّ من التأويلات النافرة السائبة التي تتخطى حدود الفن .

ومن أنواع الموانع في قراءة النص المفتوح ((سلطة المبدع وسلطة بنية النص وسلطة السياق النصي والحضاري)) [2]. وهذه تمنع الانفتاح الدلالي عن المحدود الذي يغيب قيم النص الأدبية . ويغيّر مسار عملية التأويل، ويوقف عملية القراءة الأبدية. ويرتبط بهذا المصطلح مفهوم (التأويل اللامتناهي) وهو التأويل المفتوح المتحرر من القيود جميعها الذي يسمح بالقراءات المتعددة الحرة حتى المتناقضة منها التي لا تستند إلى أساس في النص او السياق .

ومن المصطلحات التي ترتبط بحدود التأويل مصطلح (المقصدية)، وهو مفهوم يمثّل عنصراً آخر من العناصر التي تساعد على ضبط القراءة التأويلية وتوجيهها. وهي قصد المؤلف وقصد النص الأول .[3]وينبغي متابعتها وأخذها بعين الاعتبار إذا ما أريد للنص قراءة مقبولة وتأويل متوازن .

ثمَّ أن هناك مصطلحات ترتبط بطبيعة النص المفتوح أتاحت له سمة الانفتاح في تأثيرها على بنائه العام . منها مصطلح (الفراغات والفجوات) وهذه فراغات تترك في

---

1 - ينظر : حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الادبي ، عزيز محمد عدمان ، مجلة عالم الفكر ، العدد 3 ، المجلد ، 37 ، يناير – مارس ، 2009 ، 89 .

2 - المصدر نفسه ، 42 .

3 - ينظر : في مفهومي القراءة والتأويل ، محمد المتقن ، مجلة عالم الفكر ، العدد ، 2، المجلد 33 ، اكتوبر – ديسمبر ،2004، 36 .

جسد النص يقوم القارئ بملئها ، وهي ثقوب أو ثغرات يقوم القارئ برتقها. [1] مما يتيح تعدداً في القراءة والتأويل على تعدد القراء ، ويتيح انفتاحاً للنص ، فهو ليس نص نهائي تام .

وقد استعمل حميد لحمداني مصطلح (اللاتحديد) للدلالة القريبة من دلالة الفراغات والفجوات . فاللا تحديد يشير إلى الخطاب الذي لا يخضع لتحديد بالسياق الخارجي ، أو لم يكن مظهره الداخلي كافياً لفهم مدلوله المباشر.[2] وهذا المفهوم يسمح بانفتاح النص على القراءة والتأويل وتعدد المعنى.

ويقترب من مفهوم القصدية مفهوم (النصّية)، وهي عند محمد عبد المطلب مجموع لقاء المبدع والمتلقي ، أي أنَّها لقاء ذاتين . وبحضور هذين الطرفين يرهنُ انفتاح النص وانغلاقه ، [3] فالمبدع يتيح للقارئ فرصة المشاركة في أنتاج المعنى من خلال تقنيات تركها المبدع في نصه في شكله ومعناه وطبيعة بنائه .

وبذلك يتوافر النص المفتوح -عربياً- على حقل غني للمصطلحات احاط بحيثيات هذه الكتابة كاملة، من النص الى انفتاحه الى قراءته الى حدودها، ليؤسس لنظرية متكاملة للانفتاح في النقد العربي الحديث.

---

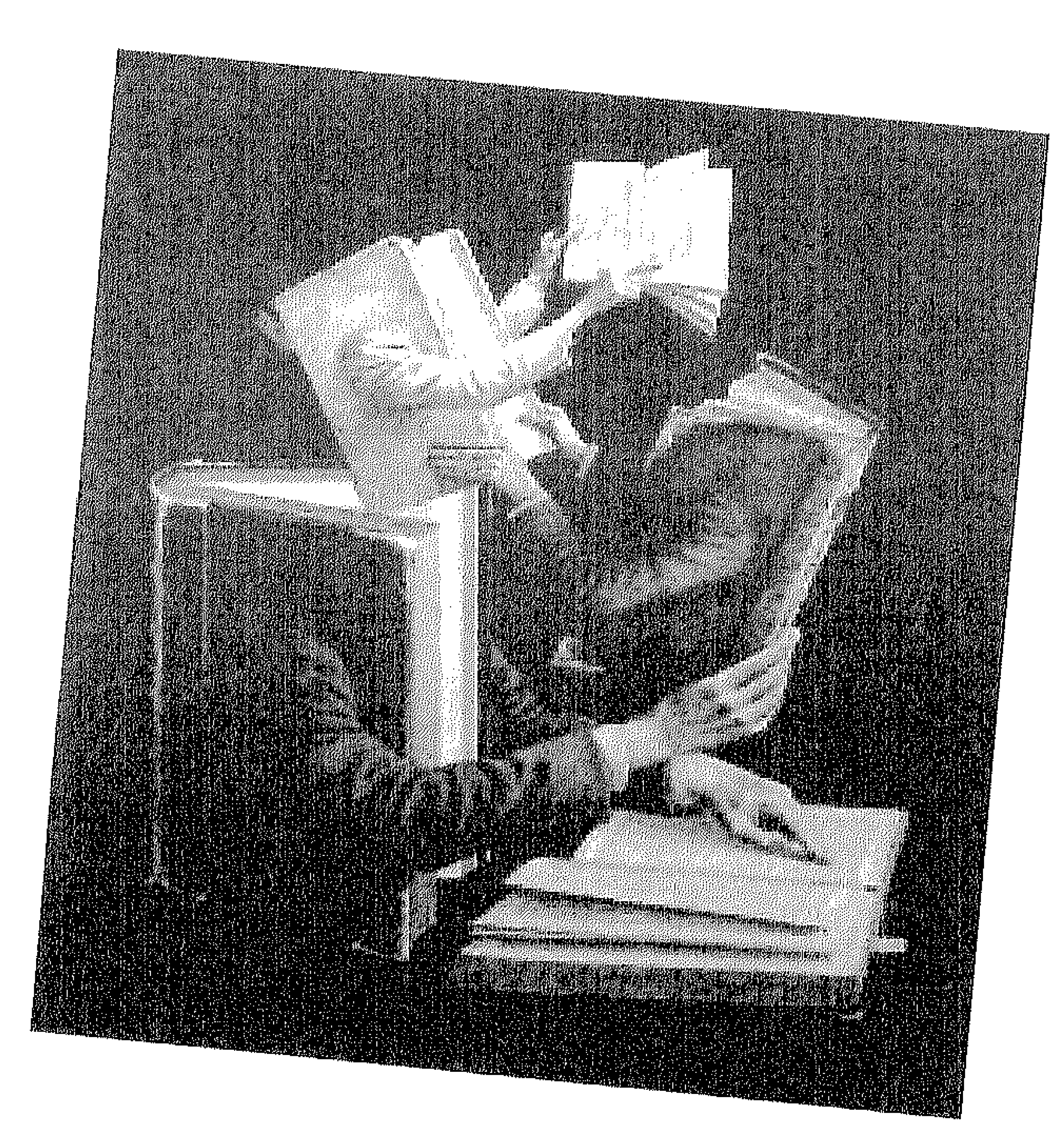
1 - ينظر : الخروج من التيه ، 137 .

2 - ينظر : القراءة وتوليد الدلالة ، 236 .

3 - ينظر : النص المفتوح والنص المغلق ، 16 .

الفصل الثالث:

النص المفتوح الولادة والتلقي



3

النص المفتوح
في النقد العربي الحديث

المبحث الأول

ولادة النص المفتوح

1-البيئة

عكست حركة الثقافة والحركة النقدية العربية التي سادت في النصف الثاني من القرن العشرين توجهاً نقدياً عربياً واضحاً لتمثُّل النظريات والأفكار والمناهج النقدية الغربية الجديدة، وصار ثمّة توجّه قوي نحو استلهام الجديد في مجالات النقد الأدبي المختلفة، من أجل دفع النقد الأدبي العربي للدخول في مسيرة النقد العالمي المتطورة، ولأسباب أخرى منها رواج نزعة التحرر من الخطابات الايديولوجية بجميع تبعاتها المرجعية سواء أكانت التاريخية أم الاجتماعية، والنزوع لخطاب نقدي عربي معاصر متنوع ؛ أو من أجل البحث عن قواعد وضوابط منهجية واجرائية تستجيب لمقتضيات الكتابة العربية الجديدة [1].

فقد وجدت النظرية الأدبية العربية نفسها حائرة أمام الشروخات والانتهاكات التي صنعتها النصوص العربية الجديدة في جسد النظريات الأدبية التي صِيغت لتقنن هذه النصوص. وقد قامت هذه النصوص، بثورة على القوالب النظرية الجاهزة ومزّقت هذه النظرية [2]. وقادت إلى إحساس بالحاجة الماسة لاستقدام مناهج جديدة، أو لإدخال هذه الكتابة الابداعية الجديدة في المنظومة النقدية العالمية المتطورة، ولاسيما أنّها متأثرة أصلاً بالكتابة الغربية المعاصرة .

1- ينظر: النقد العربي الجديد، مقارنة في نقد النقد، عمر عيلان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، 17 .

2- ينظ : أرض الاحتمالات ، 69 .

وهذا لا يتوقف على قراءة الكتابة المعاصرة، بل يتعداه إلى قراءة الكتابة العربية التراثية . يذّكر أحدُ الباحثين العرب وهو الدكتور محمد جوادت - في هذا الصدد – أنَّه يعترف بأنَّه لم يتعرَّف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد، واجهزته المعرفية، وإنَّما تعرَّف اليها من خلال النقد الغربي، يقول : إنَّ قراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة رامبو ونرقال وبريتون هي التي قادتني إلى اعتناق التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها [1].

وثمّة مؤشر واضح على غلبة الأخذ من الاتجاهات والمناهج النقدية الغربية ومحاولة تمثّلها في نظرية النقد العربية – وهذه ملاحظة الناقد كمال أبي ديب – وهو وجود حالة من الانفصام الحاد بين معظم الانتاج النقدي العربي والانتاج الابداعي العربي، من الشعر والسرد والمسرح، واخفاق الأول في ابتكار جماليات نابعة جزئياً أو كلياً من الثاني، وأنَّ جلَّ ما كُتِبَ من دراسات حاولت أنْ تؤسس جماليات وخصائص الكتابة العربية الحديثة هي تصدر عن البؤرة التصورية ذاتها، وهي سمات الحداثة الغربية كما يعرفها الدارس أو يشتقها من كتب غربية[2] .

وقد زاد في طماح النقد العربي في الدخول في منظومة النقد العالمي ذلك التصور الذي استقر في الثقافة العربية المعاصرة لمفهوم العالمية، وهو تصور قد يتطابق كثيراً مع التصور الغربي لها. فالعرب يجدون – وفي احايين كثيرة – إنَّ الأدب العالمي هو الأدب الغربي بالدرجة الأولى، والأدب العالمي هو الأدب الذي اعترف به الغرب، وينسحب ذلك على المذاهب النقدية والأدبية ايضاً، فشرط العالمية فيها مرتبط بالأصل الغربي [3].

1- ينظر : تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث ، محمد جوادت ، (تداخل الانواع الادبية)، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك ، عالم الكتب الحديثة، الأردن ، 2008 ، المجلد الثاني ، 303 .

2- ينظر : جماليات التجاور ، 44، 45 .

3 - ينظر : دليل الناقد الأدبي ، 189 .

ويمكن النظر إلى هذا التأثر بالنقد الغربي على أنّه حالة منطقية من التفاعل أو التثاقف . من خلال التداخل الكبير الذي حصل بين الثقافات والحضارات على مستوى التأثير والتأثر والاستيعاب والتمثّل ؛ في مستوى الثقافة والاجتماع والأدب، وهذا التثاقف هو مجموع الظواهر الناتجة عن الاتصال المباشر والمستمر بين الأفراد والثقافات وما يترتب على ذلك الاتصال من تغيير في انماط الثقافة للمتصلين .

وبما إنَّ المشهد النقدي العربي المعاصر يتراوح بين الدراسات الوصفية والدراسات التحليلية والدراسات الجدلية التركيبية والبنائية، والدراسات التأويلية المنفتحة على مفهومات القراءة والسيمياء والتأويل. فإنَّ عملية التأثير والمثاقفة مع النقد الغربي قد شكّلت تطوراً جلياً في المناهج والمفهومات النقدية العربية بما تناسب مع هذه الأخيرة في النقد الغربي.

وإنَّ متابعة جادة لاتجاهات النقد العربي الحديث تكشف بجلاء ويسر عن حقيقة مفادها إنَّ جميع المظاهر الفاعلة لهذا النقد لا تخرج في حقيقتها عمّا أنتجه العقل النقدي الغربي من رؤى ومناهج ومفهومات وتصورات، ولاسيما منذ النصف الثاني من القرن العشرين .

وثمّة نقّاد عرب يرون في هذه الظاهرة أزمة تعاني منها حركة النقد المعاصر استفحلت وصارت مظاهرها تتجلى متعددة في ظواهر الاقتطاف السريع من الغرب، والتجريب والتأثير . وبعض التطبيقات الفجّة التي تنزع الى تصنيف الأعمال الأدبية العربية الى مدارس ومذاهب أو توزيع الأدباء العرب اجتماعيا، وإنَّ الكثيرين من النقاد العرب يبدون حماسة لاحد لها للمناهج النقدية الغربية مثل البنيوية والأسلوبية والالسنية وغيرها، أو حركة نقد النثر الناشطة على حساب حركة نقد الشعر[1] .

---

1 - ينظر : مقتطفات من خطاب نوح بعدُطوفان أو تجربة الفكاك من أسر التبعية، شكري الماضي، ضمن كتاب: النص المفتوح، قراءة في شعر عبد العزيز المقالح، يمنى العيد وآخرون، دار الآداب، بيروت، ط1 ، 1991، 87 .

ويرى بعضهم الآخر أنَّ ثمّة أزمة ظهرت في استقبال الكثير من المعارف الإنسانية التي أخذها العرب ولم يسهموا في ابداعها، مما أدى الى عدم انخراط الفكر العربي في إثراء منظومة الفكر العالمي المعاصر[1] ؛ لأنَّ هذه المناهج النقدية وغير النقدية نمت وترعرعت في تربة غير التربة العربية، وكانت حالة تطور طبيعي في الثقافة الغربية، وهي جزء من نسق الحياة العام، وهذه ليست حالة العرب التي ادخلوا لها ثقافة جديدة متأخرة زمنياً .

وبين القبول والرفض، يبقى التأثير الغربي حاضراً وجليلاً في الحركة النقدية العربية الحديثة ولا سيما في النصف الثاني من القرن العشرين . إذْ يجد المتأمل للنقد العربي في هذه المرحلة جميع ما انتجه الفكر النقدي الغربي من مناهج ومفهومات ونظريات نقدية .

مرحلة ما بعد البنيوية :

يُعرّف الدكتور شجاع العاني النقد العربي الحديث بأنّه ذلك التيار النقدي الذي نشأ في الوطن العربي، نتيجة المثاقفة مع الغرب ؛ الذي يَشتق أو يَستمد أجهزتَه المفهومية والاصطلاحية، وأدواته وإجراءاته، من النظريات والمناهج الغربية الحديثة، علماً أنَّ معظم النقاد الذين عُرفوا بمثل هذا النقد تلقوا تعليمهم العالي في جامعات غربية، على حين تلقى بعضهم الآخر هذه النظريات النقدية عن طريق الترجمة الى اللغة العربية [2].

يقيم هذا التعريف النقد العربي على النقد الغربي في هذه المرحلة، معلوم أنَّه ومنذ السبعينيات من القرن العشرين بدأت تظهر على الساحة النقدية العربية وعلى نحو جليٍّ

1 – ينظر : القراءة النسقية ، سلطة البنية ووهم المحايثة ، احمد يوسف ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2007 ، 525 .

2 – ينظر: تمرينات نقدية في التخييل أو الافتراء، شجاع العاني، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع ، بغداد ، ط1 ، 2010 ، 119 .

ومكثّف، مقالات ونصوص للنقاد الذين يمثلون الفكر النقدي الجديد، أو الحركة النقدية الجديدة في فرنسا . وقد نمت هذه الحركة سواء عبر مقالات مؤلفة أو نصوص مترجمة، حَفَلَت فيها مختلف المجلات المهتمّة بالشأن الثقافي والأدبي العربي[1].

وأول هذه المناهج النقدية الحديثة التي وصلت إلى العرب هو البنيوية، وكان ذلك في منتصف السبعينيات، إذْ اتّضح الاهتمام بها من خلال بعض الترجمات وعدد من الدراسات النقدية لنقاد عرب مهمين [2].

وإنّ مجمل هذه الكتابات التي ميّزت مرحلة السبعينيات كانت في استلهامها الأنموذج النقدي الجديد تراوح بين الانبهار، والمسعى التوفيقي، واستمرت هذه الحركة من دون انقطاع، لتتجذر على نحو أكبر وأوضح في المراحل اللاحقة [3].

نعم فالبنيوية والاسلوبية كانتا في طليعة المناهج النقدية الغربية الحديثة التي هبّت رياحها على النقد العربي في أوائل السبعينيات، ثم تلتها مرحلة مهمّة هي ما يطلق عليها مرحلة ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة . وفي هذه المرحلة توجهت الحركة النقدية العربية في معظمها الى استجلاب المناهج الالسنية باختلافها التي كان لها الصدى الكبير في نفوس المشتغلين على الحركة الثقافية العربية على العموم، على اعتبار

---

1 - ينظر: النقد العربي الجديد ، 17 . وأسهم في هذه الكتابات (كمال أبو ديب، محمد بنيس، صلاح فضل، عبد الكريم حسن، يمنى العيد، موريس أبو ناصر، إلياس الخوري، حسين الواد، عبد السلام المسدي، عبد الفتاح كَليطو، خالدة سعيد، شربل داغر، محمد برادة).

2 - ينظر : المدخل الى مناهج النقد المعاصر ، بسام قطّوس ، دار الوفاء ، الاسكندرية ، ط1 ، 2006، 134، وقد ذكر من هؤلاء النقاد العرب (خالدة سعيد، يمنى العيد، كمال أبي ديب، محمد بنيس، محمد برادة، سعيد علوش، جابر عصفور، سيزا قاسم، حميد لحمداني، سعيد يقطين، وغيرهم).

3 - ينظر : النقد العربي الجديد ، 19 . وقد عرض صاحب المصدر مقالات لمحمود أمين العالم هي الأقدم في هذا الصدد، تعرضت للتعريف بالحركة النقدية الجديدة في فرنسا، والتيارات النقدية ضمن المنهج البنيوي، أكد فيها على الحاجة إلى البحث عن منهج جديد للنقد العربي، هي ثلاث مقالات نشرها العالم في جريدة المصور(القاهرة، 1966)، ثم أعاد نشرها في كتابه البحث عن أوروبا (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، 1975). ينظر: المصدر نفسه، 18.

أنَّ مرحلة البنيوية قد انتهت أو قد تجاوزها النقد العربي أو أَفِلَ نجمُها فيه، يقول محمود أمين العالم: ((لا نستطيع أن نقول : إنَّها انتهت نهائياً ... نقول إنَّ غلواءها قد خفت))[1] . لذلك صار التوجّه إلى تحصيل المناهج النقدية الحديثة ما بعد البنيوية مثل السيمياء والتفكيك ثم التأويل وجماليات التلقي . وإذا كان الحديث على نقل مفهومات نظرية التلقي فإنَّ أول الكتابات العربية التي ظهرت كانت في أواسط الثمانينيات .

فقد كتب الناقد العربي عبد النبي اصطيف مقالاً عام 1983م استعمل فيه عدداً من المراجع التي تتعلق بنظرية التلقي بينها كتاب لآيزر، وفي عام 1985م اصدر حسين الواد كتابه (في مناهج الدراسات الأدبية)، خصّص فيه فصلاً سمّاه (جمالية التقبّل) عرض فيه التحول الذي شهده النقد الأدبي من (جمالية الانتاج) إلى (جمالية التقبّل) واورد فيه مفهومات نظرية التلقي الغربية[2] .

أمَّا على مستوى المنهج التفكيكي فإنَّ الإشارات الأولى في النقد العربي الحديث إلى التفكيك تعود إلى أواسط الثمانينيات من هذا القرن . ويُعَدُّ الناقد عبد الله الغذّامي من أوائل الذين أشاروا إلى هذا المنهج في كتابه المعروف (الخطيئة والتكفير)، الصادر عام 1985م . ثم تطوّر حضور هذا المنهج في النقد العربي حتى صار بعض النقّاد العرب يستعملون التفكيك باسم الحداثة والحداثوية[3] . لتنطلق مرحلة مهمّة من مراحل النقد

---

1 – اسئلة النقد، جهاد فاضل، الدار العربية للكتاب، ليبيا، د.ت، 341.

2 – ينظر : دور الترجمة في نقل الاتجاهات النقدية الى ساحة النقد العربي ، عبد الواحد محمد ، جريدة الاديب ، العراق ، العدد (83) 3، آب/ 2005 ، 6 .

3 – ينظر : قراءات في الأدب والنقد ، 242. وقد أشار العاني إلى دراسات نقدية تفكيكية منها بنية البياض– قراءة في المملكة السوداء، (ضمن كتاب مرآة السرد، قراءة في أدب محمد خضير، مالك المطّلبي وعبد الرحمن طهمازي، دار الخريف، بغداد، ط1، 1990)، ودراسة علي الشرع (التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، مجلة دراسات، م1، ع3، 1989، 212، 213). المصدر نفسه، 242، 243.

العربي الحديث تمثّلت في الاشتغال النقدي فيما بعد البنيوية، التي بدأت في الثمانينيات من القرن العشرين وهي مرحلة تأثر بالنقد الغربي ايضاً .

وعلى الرغم من الاستعداد الجيد لدى النقد العربي لاستقبال هذه النظريات والمناهج الحديثة أو ما بعد الحداثية، فإنَّ ثمّة اصوات نقدية مهمّة طرحت فكرة التركيز على المنهج النقدي الوارد وفحص مناسبته للنقد العربي قبل الأخذ به، يقول الناقد فاضل ثامر : ((لا يعني ذلك التسليم الكامل بمنطلقات النظرة التفكيكية التي اعلت من شأن سلطة القراءة، واهملت هي الاخرى أو كادت أنْ تهمل بقية السلطات . فعلى الرغم من أنَّ منهج التفكيك في الاعتراف بسلطة القراءة يردّ بعض حقوق الظاهرة الابداعية، ويضيء جانبها اهملت بقية القراءات، فإنَّ هذا المنهج قد سقط في موقف نهلستي (عدمي) يرفض الاعتراف بأي يقين موضوعي، ويجعل هذا المنهج مواصلة لنزعة الشك واللايقين في الفكر البرجوازي الأوروبي وتكريساً ذاتوياً متضخماً للموقف الفلسفي للمثالية الذاتية))[1] .

فقد رُفضت التفكيكية أحياناً بوصفها نسفاً للتقاليد والقيم في اللغة وغيرها، أو اعتراضاً على استراتيجياتها التي تقضي على النص الأدبي، أو لأنَّها وقعت في أزمة أخرى هي ليست أزمة بحث عن آليات وطرائق واساليب جديدة في تحصيل المعاني المختلفة . التي تركن إلى الفن الأدبي، ولا هي مجرد رفض له، كونه يعتمد على نسف وتقويض التقاليد المعرفية والثقافية التي تجاوزها الفكر والعقل، إنَّ الأزمة الحقيقية هي أزمة إجرائية بالأساس[2] .

وقد تواصلت هذه السيرورة بالتأثير الغربي على النقد العربي، على نحو واضح خلال مرحلة الثمانينيات والتسعينيات . بسبب تطور وسائل الاتصال والنشر التي

---

1 – من سلطة النص الى سلطة القراءة ، فاضل ثامر ، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48/ 49، 1988، 96.

2 – ينظر : الحقيقة الشعرية ، 270 .

سمحت بالاطلاع على الانتاج النقدي الغربي . ثم ظهور مؤلفات متخصصة، بعدما اسهم خريجو الجامعات من الاكاديميين في التصدي للتأليف ونشر النظريات النقدية الجديدة .

وقد إمتازت هذه المرحلة (الثمانينيات والتسعينيات) بظهور مجلّات عدّة عملت على التعريف بالنقد الجديد ومكوناته مثل مجلّة فصول وعلامات وآفاق والأقلام والثقافة الأجنبية .

وقد شاعت في هذه المرحلة ايضاً مفهومات ومصطلحات القراءة والتأويل والانتشار والتشظي النصي، والمراوغة واللعب الحر، ولا نهائية الدلالة، وتناسل العبارة والنزيف الدلالي، وتفجير المعنى، والتأويل والانفتاح .

ثم تكاثرت القراءات في هذا المجال لدرجة صارت فيها جمالية التلقي قبلة للدارسين، وتوجيهاً نقدياً لا يزال النقد العربي مشغولاً به إلى ألآن، بالنظر إلى غنى تصوراتها ومفهوماتها.

وقد عرضنا هنا للمنهج البنيوي لكشف الواقع النقدي الذي رافق النص المفتوح في ولادته وأثر هذا الواقع في التحول الكبير في الإبداع العربي المعاصر، فثمّة مناهج نقدية حديثة دخلت إلى الساحة النقدية العربية، وثمّة مرحلة خطيرة في النقد هي مرحلة ما بعد البنيوية بما تحمل من تحولات نقدية مهمّة أثرت بشكلٍ أو بآخر في نشوء النص المفتوح، لاسيما أنَّ النقد والحركة النقدية التي تواكب مرحلة أدبية معينة لها أثر كبير في توجيه تحولات وتيارات هذه المرحلة الأدبية.

المبحث الثاني

العصر والتراث

1- الخلفية الفلسفية للانفتاح

لم يكن التحول الى النص المفتوح في الكتابة العربية محض صدفة، ولم يكن النص المفتوح نبتاً شيطانياً ظهر واستقام فجأة، إنَّ ثمّة تحولات كبيرة على مستوى الحضارة والثقافة العربيتين هي التي أدّت إلى أنْ تنحو الكتابة العربية هذا النحو، وتتحول هذا التحول الكبير .

لقد فكّر الشعراء والنقاد في هذه المرحلة في مهمة يعدّونها اكثر جوهرية ؛ إنّهم يتطلعون الى إبداع نصوص شعرية ونقدية تنأى عن حكم القواعد المألوفة، وتقترب من حالة سنّ قواعد جديدة تُغضب اللغة والنفوس[1] .

وهذا النأي في الإبداع لم يكن ظاهرة طارئة، وإنّما هو طريقة جديدة في الكتابة تمثّل ظاهرة أصيلة تعود إلى طبيعة الفنان في هذا العصر، وهي ذات طابع فردي وطابع جماعي ايضاً . تتجاوز الفردية إلى طبيعة إيقاع الحياة في هذا العصر، فهي تتخطى كونها ظاهرة اجتماعية محدودة إلى عدّها ظاهرة إنسانية عصرية[2]. وهذا أمر منطقي، فإنَّ الأدب يرتبط بعلاقة جدلية مع الواقع بكل معطياته .

لقد كان للتحول إلى الانفتاح في الكتابة العربية أسباب عدَّة، يرى الدكتور شجاع العاني إنَّ مسار الحداثة في الكتابة العربية يتشكّل في تناسب طردي مع تأريخ السلطة، وتناسب عكسي مع تأريخ الحرية ؛ وإنَّه كلما ازدادت حدّة القمع وشمولية

---

1 – ينظر : النص والحياة ، 36 . تبدأ المرحلة التي يقصدها ناظم من تسعينيات القرن العشرين.

2 – ينظر : تداخل الانواع الادبية في الرواية الاردنية ، محمد صالح الشنطي ، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، (تداخل الأنواع الأدبية)، جامعة اليرموك، الاردن، عالم الكتب الحديثة، 2008 ، المجلد الثاني، 424 .

السلطة زادت حدّة انكباب المبدع على النص وتفجيره من الداخل، كما أنَّ ظاهرة التفكّك في القصيدة العربية الحديثة، تعكس حالة اخفاق المشروع السياسي والاجتماعي والاقتصادي لحركة التحرر في الوطن العربي[1] .ويضيف العاني ألى جانب هذا السبب الاجتماعي لهذه الظاهرة سبباً ثقافياً وحضارياً، فحالة الثقافة العربية من تفكّك وتشظّي دفعت الفنان والشاعر إلى محاولة اكتشاف مبادئ خيالية، من شأنَّها إقامة علاقات غير معهودة بين الأشياء في عالم اتسمت ثقافته بأنَّها مجزأة ومحطّمة[2].

حتى أنَّ كمال أبا ديب يرى أنَّ انهيار الطوق الذي ضُرِبَ حول الشعر وضربه الشعر حول نفسه هو أهم الوجوه الايجابية للانهيار العربي الراهن، وقد سمَّى هذه الظاهرة في الكتابة العربية الراهنة بظاهرة (الانفكاك الأكبر) للشعري عن العقائدي، الذي ولَّد فسحةً جيدة للإبداع العربي، لينفتح على عوالم جديدة مبهمة ومثيرة[3]. حتّى أنَّه يمكن وصف الراهن الإبداعي العربي بأنَّه راهن خلخلة التصورات الراسخة، والهجس بعوالم لم تتضح معالمها بعد .

فإن سقوط التصنيفات والغاء الحدود أدّى إلى تداخل الشعر والسرد ؛ لأنَّ الراهن العربي يعيش حالة من التشظي والضياع هي التي اوصلت إلى هذا [4]، فضلاً عن حالة الارتقاء الثقافي التي يعيشها الشاعر والمتلقي العربيان التي جعلت هؤلاء يقرأون الواقع قراءة اخرى .

ويبدو أنَّ التشظي والضياع والغياب أجزاء لا يمكن تجزئتها من نسيج العالم المعاصر، ومن صميم تكوينه ؛ فحاضر الوجود الانساني يتَّسم بكونه حاضراً مبعثراً

---

1 – ينظر : قراءات في الادب والنقد ، 27 .

2 – ينظر: المصدر نفسه، 28.

3 – ينظر : جماليات التجاور وتشابك الفضاءات الابداعية ، 27 . ومثَّل لهذه الظاهرة بأشعار(خالد بدر، محمد متولي، أمجد ناصر، يحيى حسن جابر، ياسين طه حافظ)، ينظر: المصدر نفسه.

4 – ينظر : المصدر نفسه ، 39 ، 59 ، 60 . مثَّل لها بنص(الجواشن) لقاسم حدّاد وأمين صالح، ونص (طائر الحوم)، لحليم بركات، و(كتاب العشق)، لأحمد الشهاوي، ينظر:المصدر نفسه.

مُمزّق الأوصال، مشحوناً بالتناقضات الصارمة التي تدمّر إيقاعه وتجعل من صورته انعكاساً واضحاً لمعاني العبث والاستلاب واليأس واللا جدوى، أي تجعل منها تعبيراً عن نزعة الغياب لا عن قوة الحضور، ليعبّر الفكر المعاصر عن هذا الغياب المتواصل بمفهومات الاغتراب، العبث والجنون والتمرّد والتفكّك والتناقض، والأساليب الخاصة في الأدب والفن.[1]

ويُرجّعُ بعضهم سبب الكتابة على وفق النص المفتوح إلى الحراك الثقافي المعاصر، وكونها سمة من سمات التحاور والتفاعل الثقافي الذي أنتج تقدّماً في الكتابة ببنيته الحرة المفارقة لكل فنٍّ أجناسي منظم يجري على أشكال الكتابة الأدبية المعروفة.[2] في حين يوسع آخر الحراكَ الثقافي إلى أثر أكبر من ذلك، بأنْ يربط ما يحدث على أرض العرب بالمناخ الحضاري الغربي، وإنَّ ما تمرّ به الثقافة العربية الآن قد مرَّت به الثقافة الغربية في مرحلتها الجنينية الأولى، عندما قامت بتفكيك أنظمة المعارف القائمة لتوسيع مجال التفكير وإنتاج طرائق تفكير جديدة.[3]

وهذه تكفّلت عند العرب في جعل جماليات الوحدة الانصهارية تنهار وتميل إلى صياغة جديدة للعالم الذي تعيش فيه، وإلى تأسيس قيم مختلفة يحكم عالمها الميل إلى مفارقة الوحدة والى التعدد في كلِّ شيء، مدفوعة بهزائم متعددة جعلت الهوية الثقافية والحضارية العربية تتشظى وتتعدد بدل التوحّد على مركز في كلِّ شيء[4].

وقد مرّت الحضارة العربية في مرحلتها الأخيرة بحالة من الشعور بالملل، والفراغ، وعدم جدوى الانتماء، مقابل الطُوفان الحضاري التكنولوجي الهائل، مما أدى

---

1 - ينظر : التجريب في القصيدة المعاصرة ، 176 .

2 - ينظر : قلادة شيركو بيكه سي " السرد والنص المفتوح " فاضل عبّود التَميمي ، جريدة الزمان الدولية ، العدد (3469) 16/ 12/ 2009، 5.

3 - ينظر : السؤال الفلسفي ومسارات الانفتاح ، عبد الرزّاق بلعقروز ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2000 ، 147 .

4 - ينظر: جماليات التجاور ، 97 ، 99 .

بها إلى النزوع نحو خلق طرائق تعبير جديدة، إنهازت بمفارقة القواعد والتمرد عليها والذهاب بعيداً في التجريب وتكسير الثوابت، في محاولة لمليء الفراغات العاطفية والحسية الواضحة، والتركيز على الذات الإنسانية الفردية المبدعة فقط . إنَّ الإنسان الجديد هو الإنسان التداولي الذي يملك لغة التحاور والمشاركة، موصوفاً بعقلانية جديدة مفرداتها هي : التعدد والتنوع والتواصل والتبادل، والتوسط والشراكة، والاختلاط والهجنة، والتركيب والتجاوز، والخلق والتحول .[1]

وكان من نتائج هذا التحوّل الثقافي الكبير أنْ ظهرت الحاجة إلى تغيير ما هو سائد من تقاليد ثقافية وفنية والبحث عن تقاليد جديدة، وقد كلّل الشعراء رغبتهم في هذا التغيير بأنْ بدئوا يعلنون في بيانات شعرية تحمل رؤية شعرية جديدة فيها تساؤل واحتجاج، تساؤل للبحث عن شعر جديد واحتجاج على الشعر السائد، تساؤل فيه تصادم مع البنى السائدة في المجتمع وما تطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تنتسب لها او تتلاءم معها، يعلنون رؤيتهم الجديدة للأدب، فقد حملت هذه البيانات الشعرية الجديدة تنظيراً جديداً لموقف الشاعر من الشعر والشاعر والفرد والعالم في موقف يتّجه إلى الأمام ويثور على المتراكم من القوانين والأنظمة والقوالب الجاهزة والأساليب القديمة.[2] يقوده إلى ذلك الاختلاف الفكري والإيديولوجي والثقافي في مرحلته هذه، ووعيه الجديد في فهم الشعر ووظيفته .

---

1 - ينظر : السؤال الفلسفي ومسارات الانفتاح ، 206 .

2 - ينظر : البينات الشعرية في العراق الحديث ، بعد الحرب العالمية الثانية ، عادل معيِّش لازم (رسالة ماجستير) جامعة بغداد، كلية التربية (ابن رشد)، 1998 ، 15 ، 16، وقد درس هذا الباحث بيانات شعرية منها: البيان الشعري، لفاضل العزاوي وسامي مهدي وخالد علي مصطفى وفوزي كريم (مجلة الشعر69، ع 1، بغداد، 1969)، وبيان اول للحداثة (ميتاجماليا الشعر)، لخزعل الماجدي، (مجلة المهد، ع9-10، س3، الاردن 1986)، وباتجاه قصيدة عربية، النظر الى العالم وجهاً لوجه، (بيان بصيغة مقدمة)، علي الطائي، (الاقلام، ع10-11-12، 1994)، وجميع البيانات الشعرية الاخرى لخزعل الماجدي. ينظر: المصدر نفسه.

وجميع هذه الظروف والتحولات والحياة الجديدة وبها تحمل من اضطراب وتعدد وتشعب، هي مَنْ ولدت النص المفتوح، ذلك النص الذي ((يولد في ظروف العالم المضطرب))[1] - على حدِّ قول رعد عبد القادر- . أنَّه وليد عصر عربي خاص في ثقافته، يحمل فلسفة هذا العصر بجميع تفاصيلها، هذه الثقافة التي بها حاجة إلى قراءة جديدة وكتابة جديدة.

2- التراث

أ- الموقف من التراث :

لقد تداعى المعبد، هكذا قال كمال أبو ديب في كلامه على رصد تجليات الانهيار العضوية البارزة في الكتابة والثقافة العربية، التي من أهمها انهيار التأريخ وحدوث قطيعة حقيقية بين النمط القديم والنمط الحديث الذي تتصدره الذات الآن، إنَّ الشعر الآن هو شعر اللحظة الراهنة [2].

في مرحلة كتابة النص المفتوح، ما عاد التراث هو ذلك الكيان والوجود المهم في مخيلة الشاعر العربي الذي تملَّك جزءاً مهمّاً من تفكيره في مرحلة عصر النهضة أو مرحلة شعر التفعيلة حتّى، ونقصد هنا النظرة إلى التراث فيما إذا كان مقدّساً أو لا، وليس عملية توظيف التراث في النصوص الابداعية العربية .

إنَّ الطقس الشعري الحداثي هو برزخ تتوحد فيه الكائنات وتنحني في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات، وتهوى أمام انظار اصحابه حصون التقليد في الشعر والثقافة والسياسة، ويسقط الأصل وتتسع آفاق المغامرة، ونبذ الأصل، ورفض محاكاة الأنموذج . والكتابة عند المحدثين هي تخطي وتجاوز ونبذ دائم للعادة.[3]

---

1 - ورقة من شجرة الأنساب الشعرية ، النص - المخطوطة ، 5 .

2 - ينظر : جماليات التجاور ، 26 ، 32 .

3 - ينظر : الحقيقة الشعرية ، 398 .

وفي مرحلة النص المفتوح لم يحتفظ النقّاد القدماء والنقد القديم بالقدسية ايضاً، فالنقد والنقّاد القدماء، والمفهومات السابقة خضعت إلى إعادة النظر والتقويم، يقول أدونيس : ((إنَّ فهم الشعر كما يمارَس على مستوى المؤسسات التربوية في المدرسة والجامعة (...) ركاماً من المفهومات النقدية يتكدّس حتّى التعفّن)).[1] وإنّ الحداثة في تصور الحركة الثقافية الجديدة هي الانفصال عن القديم، ((فاللاحق لا يمكن أنْ يكون جديداً أو حديثاً إلّا إذا ناقض ما قبله وتجاوزه، فالحديث لا ينشأ إلّا (كانفصال) أو (كتغاير)، ولذلك فإن مقياس الحداثة أعني الثورية في الشعر يكمن في هذا التغيير)) .[2]

إنَّنا نجد في بعض النصوص سمةً تتجسّد في موقفٍ من أشياء ترتبط بالتراث الشعري، أو في الثقافة بمواقف وجودية عميقة، أو تتواشج بالمقدّس أو بالمحرّم هي أقرب إلى السخرية أو المفارقة اللاذعة، وأنَّ تعرية المقدّس من قدسيته والاسطوري من اسطوريته اتجاه جوهري في شعر الحداثة الراهن .[3] فما عادت الأشياء كما كانت، وأنت تجد قصيدة الآن تفاجئك في طرحٍ وموقفٍ تجاه أقدس المقدّسات ومن الإله حتى، فيها تمرد كبير على القيم كلها . لذلكَ لم يعد لضوابط الكتابة والإبداع والفن السابقة أيّة سلطة على المبدع الحديث الآن، وما عاد القالب التراثي والأصل يعني له شيئاً مقدّساً أو محترماً بالقدر الذي يجبره على أنْ يكتب ويفكّر على منواله .

لكن ثمّة موقفاً آخر من التراث، يرى إنَّ في الإنجاز الأدبي العربي السابق اتجاهات ابداعية وتأسيسٌ يمكن أنْ نخرج به بنظرية نقدية كبيرة، قد تُغني عن النظرية النقدية الغربية الحديثة، وتتجاوز موضوع مطابقة الإبداع العربي لمناهج ونظريات النقد

---

1 – سياسة الشعر ، 159 .

2 – فاتحة لنهايات القرن، بيانات من اجل ثقافة عربية جديدة ، ادونيس، دار العودة، لبنان، ط1، 1980، 245.

3 – ينظر : جماليات التجاور ، 237 .

الغربي الحديثة إلى أبعد من ذلك، في كشف خصوصية هذا الإبداع العربي،[1] وهذا موقف صادر عن قناعة يُغني المنظومة الثقافية التراثية العربية نقدياً، أو عن ردّة فعل تجاه الأخذ والاستيراد من المناهج الغربية الحديثة .

ومع تطوّر مفهوم الحداثة وعمقه وشموله لجميع جوانب الإنسان صار الموقف من التراث قضية فكرية تسعى إلى حسم ثنائية (الموروث / العصر) . وبالنظر إلى تعدد الثقافات والايديولوجيات والمرجعيات الفكرية وتناقضها احياناً، وطغيان النزعة الفردية على السطح وبجميع معطيات هذا العصر المختلفة، صار الإنسان في حالة انتقاء تقوم على أخذ بعض الموروث ؛ بما يتّفق مع تطلعاته ويمثّل حالة الإيجاب لديه، أو يقوم بأخذ بعض العصر مع ما يتوافق مع منطلقاته المجتلبة من الموروث؛ أو يقوم بالمزج بين هذه العناصر التي تبدو له في حالة تناغم فيما بينها، ثم مع تطلعاته التي افرزتها له.[2]

لكن الموقف من التراث يتّجه في أغلبه إلى سحب القدسية من التراث والتعامل معه على إنَّه حالة من حالات الزمن وشيء من الأشياء التي تحيط بالإنسان.

أمّا على مستوى توظيف التراث في الكتابة العربية الحديثة، فإنَّ ذلك لم يتوقف، بل صار أحد مفهومات النص المفتوح هو انفتاحه على الماضي وتوظيفهُ للتراث وآداب ومعارف الماضي في بنائه، فهو نصّ منفتح في اتجاهين: باتجاه الماضي واتجاه الحاضر، في تداخله مع النصوص الأدبية والتناص معها، وفي اشتراكه معها معرفياً وثقافياً، فانت تجد الشاعر أو الكاتب في النص المفتوح يشتّت ارتباطاته ويشعّبها وينوّعها في الماضي في اديانه وفلسفاته وثقافاته وآدابه واساطيره، وينقلك في طريقة غرائبية احياناً بين الحاضر والماضي، لفظياً ومعنوياً، من خلال اشارات واحالات وتناصّات وذكر أسماء أعلام ورموز تراثية ووقائع واحداث تاريخية والحديث على لسان رموز تأريخيه ذات

---

1 - ينظر : المصدر نفسه ، 46 ، 47 ، 48 .

2 - ينظر : تشريح النص ، عبد الله الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 2، 2006، 11، 12.

مرجعيات دينية أو ثقافية أو أدبية، يخلط الزمن خلطاً ويوقفه أو يحركه على هواه . نجده في جانب يعبر عن التراث وأشياء على أنَّه وجود جوهري عميق وتجده في جانب آخر يرفض ما يرفضه ويهين ما يهينه. لكنه لا يتوارى في إيراد أيّة حادثة أو شخصية أو أي نص تراثي أو ديني فكل الثقافات في نصه المفتوح . فهو نصّ الزمن والإنسان عموماً .

ب- الانفتاح في التراث :

يرى بعض النقّاد العرب أنَّ النص المفتوح كتابة عربية موجودة في التراث، وإنَّ ثمّة نصوص وكتب عربية كبيرة هي نصوص مفتوحة على وفق مفهوم النص المفتوح. ونحن إذا كنّا بصدد متابعة هذه الفكرة فإنّنا نبحثها في اتجاهين، الأول هو الإبداع العربي القديم، والآخر هو النظرية النقدية العربية القديمة، لمحاولة الوصول إلى تصور عن هذا الموضوع .

إنَّ ثمّة رأي يقول إنَّ النصوص التراثية فيها تفاعل وتداخل للأجناس والأنواع الأدبية، لا سيما تلك النصوص والكتب الكبيرة منها . وهذا التفاعل والتنافذ والتداخل يقترب بهذه النصوص والكتب من النص المفتوح من خلال جمعها بين الشعر والنثر والسيرة والاخبار والدين والحكمة والزهد والنوادر والوصايا والتاريخ . وقد كتبت (بسمة عروس) كتاباً جيداً في هذا الخصوص سمّته (التفاعل في الأجناس الأدبية) درست فيه الكثير من النصوص التراثية المهمة على أنّها ((علامة على بدايات التحرك بين انماط أجناسية مختلفة هيأت لشكل من اشكال التفاعل الأجناسي))[1] وأنّها مثال للتفاعل بين الرسالة الأدبية والمقامة والشعر والحكمة والوصية والخطبة وغيرها.

وقد عدّت بعض الرسائل الأدبية التراثية قالباً يشتمل على أجناس عدّة، واشكال احتوتها وحولتها في قدرة على الانفتاح على الأجناس والأنواع الأدبية، ومثلها

---

1 - ينظر : التفاعل في الأجناس الأدبية ، بسمة عروس ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010، 183.

المقامة والوعظ والوصية، في اشتمال هذه الأنواع على آثار ترد إلى أجناس أدبية متعددة ومتنوعة يمكن تعيين القرائن الدالة على هذه الأجناس وحصر بعض مظاهرها.[1]

ولم يقتصر الربط بين الكتابة الحديثة والكتابة التراثية على النص المفتوح، فقد ربط بعض الباحثين هذه الاشكال الكتابية المعاصرة من الشعر الهندسي والنص التفاعلي المترابط بفنون كتابية عربية تراثية، مثل المسمَّط والمشجَّر، على أنَّها محطة من المحطات التي القى الأدب العربي عندها رحاله.[2]

كما اجتهد الكثير من الباحثين في رصد ظاهرة تداخل الشعر مع النثر في الأدب العربي القديم، من ذلك إنَّهم عدّوا كتابات الجاحظ مثلاً : ((إنَّها تمثّل شكلاً من اشكال التداخل بين الأجناس الأدبية، أو أنَّها جنس وسط بين الشعر والنثر. كما هو الحال في بعض الرسائل الاخوانية)).[3]

وكانت المقامة أكثر الأنواع الأدبية تداخلاً للأجناس والأنواع الاخرى حين نظر هؤلاء الباحثين اليها بوصفها نوعاً يجمع الشعر والحكمة القصة والوصية والرسالة، فيه الدين والفلسفة والأدب . لكن ثمة فارق كبير بين مفهوم الانفتاح في النقد المعاصر وهذه الظاهرة من التداخل في الأدب القديم ؛ لأنَّ الانفتاح الآن له بعده الفلسفي الذي يختلف به عن البعد السردي القديم . فالانفتاح وعي كتابي جديد أنتجه ظرف حضاري وثقافي خاص يختلف عن هذا التجاور في الأنواع الأدبية والأجناس الذي شهده العصر القديم، فالنص المفتوح فهم جديد ورؤية جديدة للنص وللكتابة وبنائها

---

1 - ينظر : المصدر نفسه ، 238 .

2 - ينظر : من الشعر الهندسي الى الشعر البصري، فاطمة البريكي، (تداخل الأنواع الأدبية)، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، (تفاعل الانواع الادبية)، الاردن ، جامعة اليرموك ، 2008 ، مجلد 2 ، 20 ، 21 ، 24 .

3 - تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ ، ابتسام مرهون الصفار، (تداخل الأنواع الأدبية)، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، جامعة اليرموك ، الاردن ، 2008 ، مجلد 1 ، 8 .

ووظيفتها . وليس أنْ تضع في النص شعراً إلى جنب النثر يصير انفتاحاً وتمازجاً وتنافذَ اجناس .

أمّا الانفتاح على مستوى النص في نظرية النقد القديمة، فقد ذهب بعض النقّاد إلى وجوده في النظرية العربية التراثية، باحثين عن اشارات وعلامات هذا التفكير النقدي الجديد في اشتغال الناقد الكبير عبد القاهر الجرجاني اولاً، في طرحه لقضية معنى المعنى[1] – مثلاً – منطلقين من قول الجرجاني : ((إنّ الالفاظ المفردة التي هي اوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في انفسها . ولكن لأنْ يضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينها فوائد، وهذا علم شريف واصل عظيم))[2] مؤكدين على قابلية التحول الدلالي عند العلامات، إذْ تتحول العلامة من دال في سياق بعينه إلى مدلول جديد في سياق آخر[3]. بدلالة قول الجُرجاني في مفهوم المعنى، وهو ((المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل اليه بغير واسطة، ومعنى المعنى أنْ تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك المعنى إلى معنى آخر))[4] .

ومثلما ربطوا مفهوم الانفتاح بمفهوم معنى المعنى عند الجرجاني ربطوه بمفهوم التخييل عند حازم القرطاجني، بوصف هذا التخييل مذاق الشعر وجوهره، بعيداً عن النظر في صدق المعنى أو كذبه أو في طبيعة المادة الشعرية.[5]

ومن هذه المنطلقات انطلق كذلك الناقد حميد لحمداني في بحثه عن مفهومات استقرت في النقد الحديث، ولا سيما في نظرية التلقي وانفتاح النص، بحث عنها في

---

1 - ينظر : انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة ، 29 .

2 - دلائل الاعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق: محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1989 ، 539 .

3 - ينظر : العلامات في التراث ، نصر حامد ابو زيد ، ضمن كتاب : مدخل الى السيميوطيقا ، اشراف سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، دار الياس ، القاهرة ، 1986 ، 94 ، 95 .

4 - دلائل الاعجاز ، 268 .

5 - ينظر : انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة ، 32 ، 33 .

نظرية عبد القاهر الجرجاني النقدية . منطلقاً من تصور عن المطابقة بين نظريات القراءة المعاصرة وبعض نظريات القراءة العربية ومنها نظرية الجرجاني.[1] وحيث أنَّ مفهوم القصد أو الغرض يحتل مكانة محورية في نظرية الجرجاني (النظم) فقد عدَّ لحمداني مفهوم المقصدية مفتاحاً لفهم نظرية القراءة عند الجرجاني.[2] مطابقاً بين هذا المفهوم عند الجُرجاني ومفهومه الحديث في الاشتغال على النص المفتوح .

وقد بحث كذلك عبد الواسع الحِميَري عن بعض مفهومات القراءة الحديثة في اشتغال ابن خلدون، ولا سيما مفهوم نص (الكتابة/ القراءة) . ويرى الحِميَريُ أنَّ سمات نص الكتابة/ القراءة متوافرة في كلام ابن خلدون على نصِّ الكلام الشعري السابق في الوجود على وجود المتكلم الشاعر، أو هو النص الذي بوساطته يتم تشكيل ملكة الناص الكاتب/ القارئ في الكتابة/ القراءة . وما تتمخض عنها من طريقة خاصة به في الكتابة/ القراءة.[3]

وقد اورد محمد عبد المطّلب عباراتٍ أو جملاً تراثية قال أنّها تشير إلى انفتاح النص منها قول الامام علي ابن ابي طالب (عليه السلام) ((القرآن حمّال ذو وجوه))[4]

فهذه العبارة تشير إلى انفتاح النص في التراث العربي عند محمد عبد المطّلب، وقد اضاف كذلك عبد المطلب عبارات اخرى فيها اشارات الانفتاح على وفق تصوره وهي (الله اعلم، والمعنى في بطن الشاعر) على أنَّها الأساس لفهم انفتاح النص الأدبي في التراث العربي القديم.[5]

---

1 - ينظر : القراءة وتوليد الدلالة ، 105 .

2 - ينظر : المصدر نفسه ،والصفحة نفسها.

3 - ينظر : في الطريق الى النص ، 97 .

4 - لسان العرب، العلامة ابن منظور، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، ط3 ، د ت، الجزء 3 مادة (حمل) ،335، ونهج البلاغة، شرح محمد عبده، دار ذوي القربى، قم، ط3، 2007، 437.

5 - ينظر : النص المفتوح والنص المغلق ، 18 ، 19 .

إنّ ثمّة مفهومات واشارات ونظريات نقدية مهمّة في النقد العربي القديم، هي تطابق – إنْ لم تكن تفوق – ما وصلت اليه نظريات النقد الحديث، لا سيما نظرية التلقي في مفهومها للتأويل والانفتاح . لكن مفهوم النص المفتوح مختلف عن تصورات وتوجهات النظرية النقدية التراثية عند العرب . تلك النظرية التي تقوم على الفصل الواضح بين اجناس الكتابة الابداعية، الشعر والسرد، أو النظم والنثر. وعلى طلب وضوح المعنى وعدم تعدده وضياعه وتشعبه، وامتلاكه لأعلى درجات البيان والابلاغ.

المبحث الثالث

النص المفتوح في التلقّي العربي

1- اشكالية التجنيس.

أثارت الأشكال الجديدة في الشعر العربي اشكالية كبرى على مستوى التجنيس، ابتداءً من قصيدة النثر إلى النص المفتوح، فثمّة من يرى أنَّ النص المفتوح جنس جديد من الكتابة الأدبية ينضاف إلى جنسي الشعر والنثر، ومنهم من يرى أنَّه نوع من الجنس الشعري العام، ومنهم من يرى أنَّه شكل أو نمط في الكتابة، ومنهم من يرفض اعطاءه الصفة التجنيسية الجديدة، ويبقيه في الشعر، ومنهم من يلغي وجوده في خارطة الأجناس نهائياً .

إنَّ الكتابة الأدبية العربية مرّت بمراحل متوالية ومتصلة بعضها ببعض في سيرورة الحداثة . فهي من بنية البيت الشعري في القصيدة العربية التقليدية، إلى بنية السطر الشعري في قصيدة التفعيلة، ثم في مرحلة انتقالية في القصيدة المدوّرة إلى بنية السطر الشعري في قصيدة النثر، ثم إلى البنية الجديدة التي تخلصت كليّاً من قوانين الشعر التقليدية، ومن البنية المحددة الثابتة، وهي النص المفتوح .

وكان هذا التحول المتواصل نتيجة للتداخل والاقتراب الكبير الذي حصل بين الأجناس الأدبية والأنواع والفنون، حتى وصلت الحال بالتداخل إلى أنْ افقد الجنس أو الأجناس المتداخلة خصوصياتها، وأنتجت جنساً جديداً في الكتابة العربية يجمع كلَّ الأجناس والأنواع والفنون وهو النص المفتوح .

ثمة نقّاد يرون أنَّ هذه الطريقة في الكتابة تمثّل جنساً ادبياً جديداً ينضاف إلى جنسي الشعر والنثر، نتج من هذه الكتابة نص ((يتجاوز الإجناس الأدبية المتداولة

ويشكّل منها نصاً يضم في بنيته خصائص نوعية مختلفة)) [1]. ومثل هذا الرأي يطلقه محمّد غازي الاخرس الذي يرى أنَّ النص المفتوح جنس جديد وإنَّه جامع الأجناس، وإنَّه يحاول هدم الحدود بين الأجناس بتعاليه على معاييرها القارة . [2]

ومثله كذلك رأي خزعل الماجدي الذي يرى أنَّ النص المفتوح جنس جديد في الكتابة العربية . [3]

وتنطلق هذه الآراء في موقفها هذا من تجنيس النص المفتوح من أنَّه نص يجمع صفات جميع الأجناس والأنواع الأدبية ويتعالى عليها، وأنَّه امتداد للسيرورة في الحداثة العربية، وهو يمثّل مرحلة جديدة هي مرحلة ما بعد قصيدة النثر، [4] جسدتها نصوص مغايرة للمراحل السابقة لها .

لكن هذه الرؤية التجنيسية لا تخلو من مشكلة في بعض الأحيان، وهي طبيعة الفهم لقضية الجنس والنوع والنمط والشكل في الأدب، فإنَّ خزعل الماجدي – مثلاً – لديه خلط في استعمال مصطلحات الجنس والنوع والنمط، وهو يجد في (شعر التفعيلة وقصيدة النثر والنص المفتوح) أجناساً شعرية جديدة . [5] في الوقت الذي لم يكن فيه شعر التفعيلة جنساً أدبياً جديداً، ولا قصيدة النثر، ولا يمكن أنْ نطلق على نمط جديد في الكتابة مصطلح الجنس الشعري ؛ لأنَّ الشعر جنس والنثر جنس وفي كل واحد منها توجد أنواع وفي الأنواع أنماط وفي الأنماط أشكال، واذا كان ثمّة تداخل وانفتاح كبيرين حصلا للشعر والنثر فقد انتجا جنساً جديداً هو النص المفتوح .

ثم أن هناك رأياً آخر يطلق على النص المفتوح صفة (النص) من دون أي إضافة تجنيسية، يقول محمّد عبد المطّلب فيه إنَّه نصٌّ كَسَرَ النوعية ((آخذاً نوعاً من الطبيعة

---

1 – ارض الاحتمالات ، 37 .

2 – ينظر : شعرية النص الحرج ، 38 .

3 – ينظر : العقل الشعري ، الكتاب الثاني ، 180 .

4 – ينظر : شعرية النص الحرج ، 38 .

5 – ينظر : العقل الشعري ، الكتاب الثاني ، 180 .

التراكمية التي أضفت عليه صفة الشرعية، ومن ثم جاء مصطلح (النص) يستوعب مجموع هذه الكسور، وما تبعها من تحولات ساعده على تسييد (النصية) وتحجيم (النوعية) تمهيداً لتذويبها))[1] . وقد حدث ومع بداية الثمانينيات أنْ برزت ظاهرة الاتجاه إلى النص بوصفه منطقة تقاطعات لغوية ومعرفية انتهت إلى إطلاق القصيدة من حدودها المعروفة والانتقال بها إلى مساحة جديدة هي النص المفتوح .[2] وإنَّ ظهور النص متعدد الخواص قد جاء نتيجة طبيعية لانفتاح النص، وكسره للمقاربات التي حاولت أنْ تحاصره في اطار (النوعية)، وكاد أنْ يقضي على فكرة التصنيف . ممّا أدّى إلى ذوبان النوعية .[3]

وقد جرى أنْ يكتب بعض الأدباء كلمة (نص) أو(نصوص) على غلاف كتاباتهم التي تثير إشكالات تجنيسية وتخرج عن كونها شعراً أو نثراً، مكتفين بصفة نص فقط، وكأن النص نوع أو جنس خاص من الكتابة يخرج عن حدود الأجناس جميعها[*].

ومن النقّاد من يرى الانفتاح والانغلاق صفتين لا تتعلقان بجنس أو نوع، بل تتعاليان على النوعية وتلحقان بالنصية .[4] فثمة نص مفتوح وهو رواية ونص مفتوح وهو شعر، فالانفتاح صفة تتعلق بأمور عدّة، من القارئ الى طبيعة النص، لكن ليس بجنسه او نوعه وانفتاح النص وانغلاقه ليسا سمة قيمية معينة، فقد ينفتح نص تقليدي

---

1 – بلاغة السرد ، محمّد عبد المطّلب ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ط1 ، 2001 ، 44 .

2 – ينظر : تحولات النص الجديد ، 20 ، 21 .

3 – ينظر : النص المشكل ، محمد عبد المطلب ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ط1 ، 1999 ، 60 .

* – من هذه النصوص (رذاذ، عمر عنّاز، الاتحاد العام لأدباء نينوى، 2007)، التي لم يعطها كاتبها صفة تجنيسية، كما وضع زيد الشهيد عبارة (نصوص مفتوحة) على عمله الأدبي (الرؤى والأمكنة، نصوص مفتوحة مستلّة من ذاكرة المكان، دار ينابيع، دمشق، ط1، 2010).

4 – ينظر : النص المفتوح والنص المغلق ، 12 .

على خلفية نصية تقليدية فيحصل التواصل وتتعمق القيم التي يحملها النص كتابةً والتلقي قراءةً، وقد ينغلق نص جديد على خلفية تقليدية فينتج عدم التواصل والسلبية في هذا النص. [1] فهي صفة غير متعلقة بجنس جديد، أو بنوع نتج عن تداخل الأنواع.

في حين يرى نقّاد آخرون أنَّ النص المفتوح هو قصيدة النثر العربية. [2] وهم لا يفرّقونه عنها، ولا يعطونه صفة فنية مختلفة أو صفة أجناسية جديدة. وقد قادهم إلى هذا الرأي التشابه الكبير في بنية قصيدة النثر والنص المفتوح وتداخل زمن الكتابة بين الاثنين.

إنَّ النوع الأدبي يتكون من عناصر رئيسة وأخرى ثانوية، وهذه العناصر الثانوية عندما تنتقل من نوع أدبي الى آخر عن طريق عملية التداخل تؤثر في بناء النوع الذي تنتقل اليه، فهو يستثمر تقنيات وآليات وعناصر ذلك النوع في إضفاء شعرية جديدة عليه.

وهذه العناصر الثانوية عند انتقالها لا تسلب معها هوية النوع الأدبي أو الجنس الأدبي الأول، وإنَّما يظلّ محافظاً على هويته وسمته كأن يكون شعراً أو سرداً، وحدث هذا في الأدب العربي عندما أخذت قصيدة التفعيلة شيئاً من عناصر السرد الثانوية ثم أخذت قصيدة النثر عناصر أكثر من السرد، لتكون قصيدة النثر التي نعرفها.

لكن قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ظلَّتا على سمة الشعر ونوعه لاحتفاظها بالعنصر الأساس والرئيس في الشعر، لكن مع تطور عملية التداخل الأجناسي والأنواعي صار انتقال وتداخل العناصر النوعية أكثر، وأخذت العناصر تنتقل من السرد الى الشعر حتى أزيلت العناصر الرئيسة التي تحتفظ للنوع والجنس بصفته الأولى

---

1 – ينظر: انفتاح النص الروائي، 76.

2 – ينظر: صوت الشاعر المغاير، شعرية الشكل ورهانات التلقي، محمد صابر عبيد، جريدة الاديب، السنة الثانية، العدد (80) 13 / تموز (يوليو) / 2005، 6.

او اقل صفاته النوعية، فأزال التداخل صفة النوع وفقد الشعر صفته وهويته وكذلك السرد، وظهر جنس أدبي جديد هو النص المفتوح .

فالنص المفتوح جنس جديد في الكتابة العربية الحديثة ظهر نتيجة التداخل بين الأجناس والأنواع الأدبية والفنون، بأثر من الكتابة والنقد الغربيين والاستعداد الثقافي والتحولات الحضارية التي عاشها المجتمع العربي والفكر المعاصر .

والنوع الأدبي منتج ثقافي تتأسس هويته الجمالية على مقومات ثلاثة أساسية وعامة، هي العنصر المهيمن، والعناصر الجمالية المستقرة والموقف الوجودي الذي يجسده النوع، وإنَّ في كلِّ نوعٍ أدبيٍ عنصراً مهيمناً ونسقاً عاماً . وتعد هذه العناصر المهيمنة المرتكزات الجمالية الأساسيةٍ في بنيات الأنواع الأدبية التي تواترت في تشكلات النوع عبر اشكاله المختلفة في ثقافة معينة أو ثقافات عدّة، لا سيما في اطوار تبلوره الأولى التي تلقاها المنظرون بالتحليل ليكشفوا عن ادوار تلك العناصر في إكساب النوع الأدبي هويته الأساسية التي لا تكاد تفارقه في تحققاته المختلفة التي استقر عليها . وأمّا العناصر الأخرى غير المهيمنة وهي العناصر الجمالية المتغيرة . فهي قد تظهر في تشكّل معين للنوع وقد تختفي في آخر .

وقد تناول الدكتور علاء عبد الهادي هذه القضية في تقديمه مفهوم (أنموذج النوع النووي)، وهو يرى أنّ هذا المفهوم يحدد على نحو نظري مجرد مكونات العمل الفني أو الأدبي الجوهرية التي تعطي العمل صفته الفنية وهويته الخاصة، من خلال تحديد سمات العمل الأدبي القارة التي إنْ انتفى وجود أحدها فَقَد العملُ خصوصيته الفنية .

ويتكوّن النوع النووي عنده من محددين أساسين هما[1]، النواة : وهي الوسيط المتجانس الذي لا يمكن ان يتحقق العمل الفني –اونطولوجيّاً– إلّا من خلال توافره،

---

1 – ينظر : مقدمة نظرية لنموذج النوع النووي ، نحو مدخل توحيدي لحقل الشعريات المقارنة، علاء عبد الهادي، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،(تداخل الانواع الادبية)، جامعة اليرموك، الاردن، 2008 ، مجلد 1، 976.

وهو الوسيط المادي الذي إنْ غاب وجوده غاب عن العمل الفني تحقّقه الفعلي . والآخر : هو المكون الثاني للنوع النووي الذي تحدده – على نحو عام – المكونات البنائية التي دلَّ عليها وجودها المتحقق في مئات التجليات المختلفة لنوع ما، وهي مكونات بنائية، تقاطعت فيها مئات التجليات المختلفة المنتمية إلى شعريات ثقافية عدة، وهي مكونات تبقى بعد طرح المكونات الجمالية واستبعادها .

وتتشكل ملامح الأنواع الأدبية الأساسية من ولادة تجارب جديدة خاصة، تتراكم طويلاً لتكوّن استقراراً نوعياً يعتد به، وهذه الولادات تأتي من رحم الابداع الفردي الموهوب الحامل للتفرد الجريء الذي يستعمل اللغة استعمالاً خاصاً جداً قادراً على الاضطلاع بمهمة كشف مشكلات العصر والقراءة المبدعة لها، ومتمكناً من ايصال هموم وانتقالات المستعملين لهذه اللغة، الذي يلبي متطلبات المرحلة الفكرية للفرد والجماعة، لتستقر هذه التجارب في النهاية مكونة انواعاً ادبية قارة تكتسب شرعيتها ووجودها، لها خصائصها وعناصرها الجمالية الواضحة، وهذا ما حدث في ولادة النص المفتوح من تلاقح أنواع وأجناس وفنون وانتقال عناصر وتقنيات جمالية، أنتجت جنساً أدبياً جديداً اكتسب ملامحه الجمالية تاريخياً، وعبر التجارب المتراكمة الناجحة فيه .

2-إشكالية التوصيل

أ- القارئ في النص المفتوح .

يقول نِزار قَبّاني : ((الشعر خطاب نكتبه إلى الآخرين (...) والمرسل اليه عنصر مهم في كل كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحداً، وإلّا تحولت إلى جرس يقرع في العدم))[1] . ولا يمكن أنْ تقوم للنص قائمة فنية من دون أنْ يكون له متلقٍ يتناوله .

1 – قصتي مع الشعر ، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط9، 2000، 157 .

وقد تعوَّد النقد قديماً على تقسيم حالات التلقي إلى حالة الاقناع وحالة الانفصال .[1] ثم صار الإبداع – ومع بروز حالات من الشاعرية الجديدة وامكانية ابداع جديد – يفرض نوعاً من التلقي الجديد، وصار لا بد له أنْ يقوم على مستويات جديدة تستجيب لغايات النص الجديد وتتطلب نوعاً جديداً من التلقي، فصارت حالة ثالثة منه وهي حالة (الانفعال العقلي)[2].

هذا كان اولاً، ثم مع انفتاح الشعريات الجديدة، ومع تحول النقد إلى المتلقي الحلقة الثالثة من حلقات العملية الإبداعية، صار للمتلقي وظيفة اخرى وأهمية اخرى جعلت العملية النقدية تتوجه اليه وتنطلق منه، فقد صار المتلقي ((لا يستهلك النص فحسب، وإنَّما يشارك بقواه الفعلية والوجدانية في صناعة النص وانتاجه . كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، وتكون العاطفة التوجه الانفعالي المتقن، وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي))[3] . فالقراءة منتجة والقارئ مشارك في بناء النص من خلال بناء معناه، هذه الوظيفة الجديدة للقارئ جاءت وتكرست مع نقد ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، فما عاد النص يقود القارئ بل القارئ من يقود النص ويوجه قراءته، ويظلّ النص يُقرأ في كل لحظة، ومن قراء جدد، وإنَّ كلَّ قارئ يقدم تأويلاً مغايراً يتلاءم مع زمنه وثقافته، يشارك في إعطاء النص معناه، لا سيما في النص المفتوح عندما يترك النص فراغات وفجوات يمْلَؤها القارئ ويسد نقصها بما يحمل من ذخيرة ثقافية وفكرية، فقد صارت القراءة خالقة ومنتجة . يقول بول ريكور : ((أنْ تقرأ، يعني – بافتراض أكثر عمومية – أنْ تُنتج خطاباً جديداً وأنْ تربطه بالنص المقروء . يكتشف – داخل التكوين الداخلي للنص ذاته – قدرة

---

1 – ينظر : تشريح النص ، 51 .

2 – ينظر : المصدر نفسه ، 55 .

3 – مفاهيم الشعرية ، 139 .

أصيلة على استعادة الخطاب لذاته (بشكل) متجدد، وهي التي تعطي خاصيته المفتوحة على الدوام))[1] .

وقد كرّس النقد العربي الحديث – ولا سيما بعد تمثله لنظرية التلقي – وظيفة القارئ في إنتاج الإبداع الأدبي، وأهميته في تلقي النصوص وتحريك المياه، وكان للقراءة وظيفة فاعلة في منح النص تعدده وثراءه . يقول عبد القادر فيدوح : ((هذه هي أهداف القراءة المتعددة التأويل وهي مهمة تنحصر في تساؤل النص على وفق تنوّع القراءة، ونوعية الاستيعاب الباطني، يتخذ طابع القراءة المنتجة لنص لاحق، يمنح النص السابق فعالية الدفع الى الاستشراف، يشبه أنْ يكون خطاباً مستقلاً قائماً على الإقناع، بعد الأخذ بضرورة فهم حدود اليقين الى الدخول في عالم الاحتمال))[2]. فقد أخذت القراءة الاقرار النقدي والمكانة المهمّة في النقد العربي وتحولت إلى طرح الاحتمالات من دون اليقين وصارت تتخطّى المألوف وتستنطق المحجوب .

وجاء التحول الأكبر في وظيفة القراءة وأثرها في الإبداع الأدبي بأنْ اصبح الكلام النقدي على مشروعية انفتاح القراءات وتعددها، فقد صدرت الدراسات النقدية المعاصرة من قناعة في أنَّ تعدد القراءات واختلافها هو أساس الانفتاح النصي والدلالي، وهو ما يمنح النص بقاءه، إذْ أنَّ : ((خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التي اوجدتها (...) إنما يأتيها الخلود وتحظى به لأنَّها فاعلة في القارئ ومحركة له))[3]. فالنص غير مكتفٍ بذاته، وإنَّما به حاجة إلى من يكشف تعدد معناه وتعدد طبقات هذا المعنى . بالاحتمال وملء الفراغات وتكوين استجابات متعددة للنص . فإن التفسير الحرفي للنص الأول لا يستطيع الحفاظ على معنى وحيد له، فهذا موت

---

1 – النص والتأويل ، بول ريكور، ترجمة: منصف عبد الحق ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد (3) مركز الانماء القومي ، بيروت ، صيف 1988 ، 47 .

2 – النص المتعدد ولا نهائية التأويل ، 28 .

3 – في مناهج الدراسات الأدبية ، حسن الواد ، منشورات عيون ، المغرب ، 1984 ، 68 .

للنص، وإيثار للحفاظ على المعنى، وللثبات على التغير وللسكون على الحركة .[1] وهنا يعد التعدد والاحتمال والانفتاح في القراءة مشروعاً وعلامة مهمة من علامات النقد العربي الحديث في المرحلة التي تشكلت ملامحها مع استقرار نظرية القراءة والتلقي عربياً، وصار للقراءة حظوتها في النقد . للإنفتاح الدلالي الذي تكشفه مشروعيته وجماليته، مما جعل العملية النقدية تتحول الى القارئ وتركز عليه وتمنحه القدر الأكبر في الاشتغال النقدي ولا سيما في اشتغالها على النص المفتوح، فقد استقر عربياً أنَّ ((انفتاح النص وانغلاقه يكون رهنا بالمتلقي وقدراته الموازية لتقنيات النص))[2] . ومن ثُمَّ تكون القراءة (الصحيحة) هي القراءة المفتوحة، وهي التي تسمح بتدفّق ملاحظات وإشارات المتلقي الموجهة الى النص التي تقوم على الاحتمالات .

وقد انطلق النقد في تصوره لوظيفة القارئ هذه من قناعتين، الأولى هي نبذ الوظيفة التقليدية للقارئ المعاصر واعطاءه وظيفة أهم في حسم وتجديد المعنى، والأخرى هي أنَّ النص لا يحمل معنىً جاهزاً، والقارئ هو من يملأ شفرات النص وبياضاته، ويشارك في الكشف عن المعنى .

وبهذا يكون النص الجديد قد احتاج إلى قارئ جديد قادر على تحليل البنيات النصية، لا يقف عند حدود التلقي السلبي، بل يتجاوز ذلك إلى المشاركة في الخلق والابداع في الآن نفسه، مما جعل مشهد القراءة والتلقي يتغير، وظهرت استراتيجية ومناخ للقراءة والتأويل، قوامها ما أطلق عليه (القارئ العريض) مقابلاً (للقارئ الضيّق) الذي يختص بالفنون الحديثة في مدارسها المغلقة كالشعر والفلسفة كلٍّ على حِدة. وصار القارئ العريض هو الشاعر والفيلسوف والروائي والعالم والمثقف والسياسي وهو المنتمي واللا منتمي، والمعرفي والمادي والروحاني، والبدائي

---

1 – ينظر: قراءة النص، حسن حنفي، مجلة البلاغة المقارنة (ألف) ، الجامعة الامريكية ، القاهرة ، العدد (8)، ربيع 1998، 17 .

2 – النص المفتوح والنص المغلق ، 13 .

والمتحضر.[1] وعندما تعددت القراءات وانفتحت صار من المستحيل الحديث على قراءة نهائية، فلكل عصر قراءته التي تربط النص بتأريخه وجمالية تلقيه، وهنا يمكن القول أنَّ التلقي قد تحول من الفردية الى الجماعية، وأصبحت فردية الإنتاج موازية لجماعية التلقي .[2] وبما أنَّ النص متعدد فهو نص الجمع، وبما أنَّ القراءات متعددة بتعدد القرّاء فهذه (قراءة الجمع)[3] .

وهذا تحول كبير من مفهوم المتلقي . فما عاد الحديث على ناقد قارئ فرد وقراءة واحدة نهائية للنص بل صار التعدد والانفتاح يطالان القارئ ايضاً، كما طال النص قبله، وصارت هناك قراءة جمعية، وهي تأويلات متعددة – بحسب سعيد علّوش[4] - مما انتج قرّاءً متعددين ايضاً، وقد حصر النقد الحديث انواعاً عدة للقارئ، ومصطلحات دلت عليه، منها القارئ النموذجي والخبير والمقصود والاعتيادي والناقد والكاتب والمثالي والجمعي والمتوهم والمزعوم، والحقيقي والافتراضي، والمعاصر والمركزي والأصلي والمؤهل .[5]

وبذلك يشهد التلقي والقراءة والقارئ تحوّلاً كبيراً في النقد العربي المعاصر، تمثّل في انتقال المتلقي الفرد أو السلبي إلى المتلقي المشارك الفاعل المنتج، ثم إلى التلقي الجماعي، الجمهور، وتعددت القراءة، بتعدد معنى النص وانفتاحه على القراءة والتأويل. ويكون بذلك انتاج النص المفتوح في هذه المرحلة قد جرَّ التلقي العربي الى

---

1 – ينظر : تكامل العلوم اللغوية ، هادي نهر، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، (تداخل الانواع الادبية)، جامعة اليرموك ، الاردن ، عالم الكتب الحديثة، المجلد الثاني ، 2008 ، 796 .

2 – ينظر : النص المفتوح والنص المغلق ، 15 .

3 – ينظر : آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر ، 175 .

4 – ينظر: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، سعيد علّوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985 ، 175 .

5 – في مفهوم القراءة والتأويل ، 24 .

ساحة جديدة، أرغمه على الوصول اليها بما استجد من اتجاهات ابداعية جديدة في الكتابة صنعت حقلاً قراءياً جديداً .

ب- إشكالية التوصيل

الشعر الحديث، والنص المفتوح كذلك، يواجهان مشكلة في التوصيل والقراءة والانتشار، وتتضح الآن وعلى نحو جلي عدم قدرة شريحة واسعة من مثقفي المجتمع ومعهم بعض النُخَبِ ايضاً على تلقي الكثير من الشعر والكتابة الحديثة، ويرى أدونيس إنَّ مشكلة التوصيل هنا ليست مسألة شعرية، وإنَّما هي مشكلة القارئ والقراءة، وهي مشكلة ثقافية عامة . فالشعر لا مشكلات له ؛ لأنَّه هو المشكلة الأولى ؛ وهو الأساس الأول الذي نرى فيه وعَبّرَه واستناداً اليه، الوجودَ .[1] في حين يذهب الكثير من النقاد إلى وجود (خطر) يواجه الشعر، بأنْ يحدث انقطاع حقيقي، من نمط معرفي بين الشعر والعالم .[2]

إنَّ المشكلة في التوصيل في النص المفتوح لدى القارئ والناقد تتمثل في أنَّ هذه الطريقة في الكتابة لم تكن معروفة في ذاكرة المتلقي العربي، وهو خالي الذهن عنها، ثم أنَّه تعامل معها من خلال المنظور النقدي التراثي الذي ينظر فيه الى الأساليب الكتابية العربية التقليدية مما أدى إلى بروز ظاهرة عدم التطابق بين أفق انتظار القارئ وما تحمله هذه النصوص من طبيعة جديدة أحدثت قطيعة مع توجهات القارئ المألوفة، مما جعله ينصدم في أفق منطقه القرائي المألوف .

يقول الناقد فاضل ثامر في أحد النصوص المفتوحة التي قرأها : ((هذا العمل سبَّبَ لي حيرةً خاصة، وجدت نفسي خلالها عاجزاً عن ! إقامة حوار معه ... تُرى وفق أي رأي منطقٍ أو منهجٍ للتحليل يمكن للناقد أنْ يتسلل إلى خفايا هذا النص))[3].

---

1 - ينظر : الشعر والتأويل ، قراءة في شعر أدونيس ، 120 .

2 - ينظر : جماليات التجاور ، 267.

3 - مجلة اسفار ، العدد 11/ 12 ، 1990 ، ص149 ، نقلاً عن : شعرية النص الحرج، 38.

فالنصوص المفتوحة لم تخلق لها أفق انتظار مستقر لدى القارئ العربي . ومعلوم أنَّ التواصل الفني الذي يوسِّع التلقي أمّا أنْ يكون مستقراً ومتجاوباً مع أفق انتظار القارئ وما استقر في ذاكرته من سمات النصوص أو بتخييبه أو تغييره لأفق انتظاره وتشكيل افق انتظار جديد، وهذا الأخير به حاجة إلى تراكم زمني وفني واستقرار طويل . فالقرّاء ليسوا صفحة بيضاء خالية من المعرفة والرؤية بالأعمال الأدبية، تنعكس عليهم آثار تلك الأعمال الأدبية من دون المراجعة لما يملكون . وإنَّما لهم أفق ثابت ومستقر، قام على تأسيسه وبنائه تراكم كبير من الأفكار والأعمال والرؤى، ومن خلال هذا الأفق يتلقون الأعمال الجديدة ويتفاعلون معها سلباً أو ايجاباً .

ويتكون افق الانتظار عند القراء من عوامل، منها التجربة المسبقة فيما يتعلق بالجنس والنوع الأدبي الذي ينتمي اليه النص، وشكل هذا النص وموضوعه الذي يفترض بالقارئ أنْ يَلمَّ بهما، ومدى التعارض الحاصل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية. وبين العالم المتخيَّل والواقع اليومي. [1] وبالتالي فالقارئ عندما يريد أنْ يستقر على شعرية النص المفتوح لا بد له من تغيير افق انتظار النصوص لديه أو تعديله واعادة انتاج افق انتظار جديد ؛ لأنَّه عندما يتلقى النص الجديد سوف يصطدم بأفق انتظاره وينفر منه، لا سيما وأنَّ النص المفتوح ظهر بعد عمر زمني وفني طويل جداً استقرت فيه الأشكال الأدبية وتلقيها وتذوقها عند العرب . فكان من المنطقي جداً أنْ يواجه بروداً في التلقي وإشكالاً في التوصيل . يرى أحد الباحثين أنَّ الشعر ابن الأصول، وان كل حداثة خارج الجذور تبقى مولوداً (حراماً) لا هوية له . ويبقى أنَّ معيار الشعر منه وفيه . وأنَّ كلَّ نص يخالف قوانين (الحياة) يخرج من الذاكرة الى النسيان . [2]

---

1 – ينظر : مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي ، محمد اقبال عروي ، مجلة عالم الفكر ، العدد (3) المجلد (37) يناير مارس ، 2009 ، 46.

2 – ينظر : الشعر قصيدة والنظم نضيدة، نقد الحداثة، هنري زغيب، مجلة فكر، العدد(18) حزيران/ 2005، 18، 19، 29 .

كما أنَّ العقل أو الدماغ البشري – وهذا من مكتسبات العلم المعرفي الحديث – يقوم على مجموعة محددة من الأنساق والقوالب والمَلَكات المعرفية التي تتعامل مع مختلف أشكال المعلومات وتمنحها رموزاً وتشكّل في مجموعها الإمكانية الإحيائية التي تضمن بلورة العمليات المعرفية وحدودها ومنافعها وتعمل على تضافرها في تكوين تصور موحد للعالم . فالعقل البشري في جانبه الوظيفي يقوم على مثل هذه المَلَكات المعرفية المتمايزة التي تمتلك كلُّ واحدة منها بنيتها الخاصة ومبادئها النوعية للوصول إلى رصد وقراءة منظمة لسلوك الأشياء في الكون .

وانطلاقاً من هذا التصور،صُبّت الأعمال الأدبية – واحدة من مفردات المعرفة في الكون – في قوالب جاهزة تشترك في سمات محددة من قَبل، تتيح التعرف على نماذج قائمة منها . ومن هذا جرى اعتماد التصنيف أساساً في التمييز بين الأنواع الأدبية . وهو أساس ذو قدرة توليدية يعكس اتجاهاً مهماً في فهم العالم واكتشافه، على وفق وضعه في أنماط معرفية تحكمها قوانين عامة ونظم واطر واضحة ومنضبطة الحدود، مما جعل الفرد ينظر الى النصوص الأدبية من خلال هذه النظم وما استقر معها من اطر، ويجردها من العوارض الطارئة وما يعلق بها من شوائب ظرفية ويربطها بالكليات الجامعة.

وثمة قضية نقدية أخرى مرتبطة بدرجة معينة بقضية التصنيف والأنواع الأدبية، وهي قضية شعرية النوع أو الجنس الأدبي في جنسه أو نوعه وما يضيف اليه الانتماء الى هذا القالب الأدبي المعروف شعريةً وتقبل قرائي . فإنَّ لكل نص أدبي شكلاً ادبياً لغوياً ينتمي إلى نوع معين أو يقترب من نوع معين، أي يتراوح بين درجتي الثبات والتحول . وهذا الانتماء أو عدمه ضروري لكشف العلاقة بين النص والمتلقي؛ لأنَّ ((أيَّ تجربة أدبية لا يمكن لها أنْ تفلت بسهولة من دائرة الأنواع الأدبية . ولا يمكن لها أنْ تكون محايدة أو متموضعة خارج أطار هذه الدائرة . ويعود ذلك اساساً الى حقيقة أنَّ كلَّ نوع أدبي يخلق سياقه الخاص وهو سياق لغوي وثقافي وسوسيولوجي كما أنَّ كلَّ نص أدبي

يمتلك شفرته الخاصة التي يمكن فكّ رموزها في ضوء سياق النوع الأدبي)) [1] فأنّ الانتماء إلى نوع أو جنس أو نمط أدبي خاص يحمل – في نظر التلقي – شعرية مضافة . منحت إلى النص من انتمائه إلى جنسه أو نوعه ويقوم هذا الرأي على فكرة الأعراف التأسيسية التي استقرت في تأريخ نظرية الأنواع الأدبية، يحصل النص الأدبي من خلالها على شعرية معينة بدخوله في هذا الجنس وانتفاعه من قيمه الجمالية والفكرية التي تختلف وتتغير من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر ومن جماعة بشرية إلى أخرى .

ويرى (ياوس) أنَّه ((لا يمكن أنْ نتصور أثراً أدبياً يوجد داخل ضرب من الفراغ الاخباري، ولا يرتهن إلى وضعية مخصوصة للفهم)) [2] فالقالب أو الجنس أو النوع الأدبي يؤدي وظيفة معرفية وعلاقة خاصة بين النص والعالم الذي ينتمي اليه . تؤثر كثيراً في صناعة عملية التلقي والتقبل عند القارئ، وتجعل النص قابلاً للإدراك وتضاف اليه شعرية جديدة هي شعرية الجنس والنوع الذي ينتمي اليه.

في حين تصدر أصوات أخرى في جانب أنَّه ليس من الأهمية أنْ يكون النوع معياراً للشعرية الأدبية، مادمنا نمتلك معياراً أكثر فاعلية في كشف الشعريات يتم فيه التركيز على المعطيات الدلالية، والنص لذاته وليس لنوعه . وهذه النظرة للنوع الأدبي لا تولي أهمية في ترتيب الاحتمالات النوعية، وتصرّ على أنَّه لا يوجد موقف بشأن ترتيب الأنواع الأدبية يكون في جوهره أكثر (طبيعية) أو أكثر مثالية من غيره .

ولن يتوفر هذا الموقف إلّا إذا أهملنا المعايير الأدبية نفسها كما كان النقد القديم في نظرته إلى الأجناس . لا يوجد مستوى (جنس) يمكن عدّه مستوى أعلى (نظرياً) من غيره . فجميع الأجناس والأنواع الصغرى والكبرى لا تعدو أنْ تكون طبقات تجريبية

---

1 – النص بوصفه اشكالية راهنة في النقد الحديث ، فاضل ثامر ، مجلة الاقلام ، العدد 3-4 ، السنة السابعة والعشرون ، آذار ، 1992 ، 15 .

2 – العصور الوسطى ونظرية الاجناس ، هانس روبرت ياوس ، ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ترجمة: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمّود ، النادي الثقافي بجدّة ، 1994 ، 55.

وضعت بناءً على معاينة المعطى التاريخي، لذلك تفقد قضية الانتماء الى النوع بوصفها مرشداً يستعمله القاري في عملية التلقي، بحسب رأي أصحاب هذا الموقف .

فإنَّ التلقي العربي السائد يضيف شعرية خاصة الى النصوص التي انتمت الى أجناس وأنواع معينه هي شعرية الجنس والنوع الذي انتمت اليه هذه النصوص، التي امتلكها الجنس من استقراره تأريخياً وفنياً، فصارت سمات مضافة اليه، لذلك واجه النص المفتوح مشكلة أسهمت في قطع التواصل والتلقي بأنَّه لا يملك هذه الشعرية المضافة التي يمنحها الانتماء الى غيره من النصوص المجنسة .

كما إنَّ التلقي يحاول دائماً ممارسة حالة (الإرغام) على النصوص الإبداعية، بأنْ يجعل كلَّ كتابة تقع تحت تأثير معيار سابق، وهذا الإرغام من أصنافه (الجمهور) وهو الذائقة الجمعية التاريخية، تصل الى حدِّ القداسة تمثِّل الضوابط والقوانين الضاغطة .[1] فلا بدَّ للنص الجديد أو الكتابة الجديدة من أنْ تشق طريقها رافضة الإرغام، لكنَّها قد تخسر (الجمهور) مؤقتاً، إلى أنْ تخلق أفق انتظار مستقر في التلقي، وهذا ما حدث للنص المفتوح الذي تخلو الذاكرة الجمعية العربية من تلقيه مما جعله يعيش الكثير من مشكلات التوصيل الراهنة .

3- إشكاليات العصر.

أ- إشكالية الهوية العربية.

لا يخفى على أحد قرب موقع اللغة العربية من قلوب العرب، والمكانة المرموقة التي يوليها هؤلاء إلى شعرهم وكتابتهم الإبداعية، ولا سيما التراثية منها التي استقرت عبر زمن طويل جداً . وصارت لها قواعدها واصولها المتعارف عليها، وكوَّنت أجناساً وأنواعاً على وفق هيئات مستقرة وثابتة، ولا يخفى أنَّ الجنس الأدبي هو منظومة ثقافية مهمة، وأنَّ انتماء النص إلى جنسه الأدبي يمنح النص شعرية مضافة . وإنَّ أي تكسير

---

1 – ينظر : تحولات النص الجديد ، 92 .

لهذه البنية الأجناسية والثقافية وتغيير لها هو تكسير لثوابت أخرى قد يكون من المشكلات التي يواجهها تلقي النص المفتوح عند العرب هي مشكلة الهوية العربية والسمة الأدبية واللغوية والقومية، وعلاقة عملية تهديم الأجناس الأدبية وأصول الكتابة العربية بالهوية والشخصية العربية .

ويبدو أنَّ موضوع الهوية يستأثر بقسط وافرٍ من جهود المفكرين العرب والغربيين، وتدخل في صلب اهتماماتهم العلمية، وأنَّ مسألة الهوية قد تعدت اليوم نطاق البحث الفلسفي الصرف لتطال المجال المعرفي برمته، ولتصبح إشكالية تميّز كلَّ ثقافة بالذات، كما أنَّها تعدت صعيد النظر لتغدو أزمة تعيشها الجماعات الثقافية في صميمها.[1] فثمّة مفهومات مهمّة على مستوى الثقافة الآن، نحو صراع أو حوار الثقافات والعولمة والاستعمار وتصدير الثقافات وخصوصية الهوية واللغة، جميعها تدخل في حقل التفكير بالهوية وسماتها .

وقد أخذتْ مسألة الهوية بعداً إشكالياً في ضوء الثقافة العربية والإسلامية، ولا سيما أنَّ أزمة هذه الثقافة بدت على الدوام – في الحقبة الحديثة – على أنَّها إشكالية هوية. فقد ارتبطت فكرة الهوية بوعي الذات لدى العرب والمسلمين منذ مرحلة (صدمة الحداثة)، وتجَّلت محاولة اكتشاف الذات والتأكيد على الأصالة المفقودة. [2] فقد صار الحديث على أنَّ الهوية العربية تتعرض إلى الهجوم بوصفها قلعة ثقافية وحضارية، وهي البذرة التاريخية، التي من شأنها أنْ تبقى قادرة على أنْ تعيد انتاج نفسها والنمو والصعود ما بقيت حيّة ينطوي عليها الوجدان الجمعي للأمة، وإنَّ عمليات التغريب والاستلاب تستهدف تدمير هذه البذرة . [3]

---

1 – ينظر : التأويل والحقيقة ، قراءات تأويلية في الثقافة العربية ، علي حرب ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 2007 ، 195 .

2 – ينظر : التأويل والحقيقة ، 197 .

3 – ينظر : جماليات التجاور ، 99 ، وهذا الرأي للكاتب وليد سيف وقد نقله ادونيس من تقرير سيف الصحفي : (التغريب والاستلاب الثقافي) .

وصار الأخذ من المناهج النقدية أو أساليب الكتابة العربية يُفسَّر – في بعض الأحيان – على إنَّه عقدة نقص تجاه الغرب، واستلاب للذات العربية الخاضعة للضرب المنتج المتفوق .[1] وإنَّ النظرية النقدية العربية والمنظومة الثقافية العربية عامة، فيها من القديم والجديد ما يغني ويشبع من جوع، وما يجعلها مصدّرة لا مستوردة .

وذهب البعض إلى أبعد من ذلك عندما تصوّر هذا الأخذ من الغرب بأنَّه علاقة لا تخلو من التأسيس لتسويغ استعمار الأرض، ثم استعمار العقل والوجدان واستبدال اللسان باللسان .[2] وإنَّ الأخذ من الغرب أحدث حالة من الاختراق للهوية الثقافية والنظام الثقافي العربي، بدعوى تحرير المعرفة الإنسانية، وكان من نتائج هذا الاختراق الفني والثقافي أنْ تأزم المتخيل العربي تحت ضربات الآخر التعبيري الحداثي، وبرز نص ثقافي وإبداعي نبت جزء منه خارج منظومة التعبير الأدبي .[3]

وكان النص المفتوح وعملية انفتاح النص الأدبي عموماً، تُقرأ احياناً على أنَّها تهديم للبناء الثقافي العربي المتمثل في الأدب، وأنَّها اختراق لسِمةٍ لطالما استقرت في الذاكرة الجمعية العربية والوجدان العربي وبالتالي تهديداً للهوية الثقافية العربية، من خلال تهديم البنية الاجناسية والنوعية العربية المستقرة، ومفارقة البناء الشعري التراثي وما يحمله من خصوصية تاريخية ومعنوية، أو من خلال التأويل المفتوح واللّعب الحر وتعدد القراءات وانفتاح الخطاب على المدلولات اللانهائية، وإزالة هيبة النص وما

---

1 – ينظر : ارض الاحتمالات ، 70 .

2 – ينظر : الخطاب الادبي في المغرب العربي وتبادله التأثير والتأثر مع الخطاب الادبي الفرنسي في الربع الاخير من القرن العشرين ، معمر حجيج ، بحوث مؤتمر جامعة اليرموك ، بعنوان (العلاقة مع الغرب في منظور ، الدراسات الانسانية) عالم الكتب الحديثة ، الاردن ، 2007 ، 279 .

3 – ينظر : النص بين سلطة الكلمة وسلطة الصورة في عصر العولمة ، عزيز لعكاشي، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الانواع الادبية، جامعة اليرموك، الاردن، 2008، المجلد الاول، 935 .

ينسحب على النصوص المقدَّسة وإمكانية فهمها في أكثر من وجه، ولا سيما أنَّ النص المفتوح لم يكن معروفاً في التراث العربي والذاكرة الجمعية العربية .

ب- وسائل الاتصال الجديدة والأدب الرقمي.

لقد تطورت الحياة الفكرية والعلمية ومنذ الستينيات تطوراً هائلاً مما أنتج وسائل اتصال جديدة، وأدوات معرفية جديدة، وإنَّ ((تطوير وسائل جديدة للاتصال يخلق اشكالاً جديدة للتواصل)) [1]. وبذلك تُنْتَج أشكالٌ جديدة في الإبداع والتلقي والتفاعل، وينفتح الإبداع على انتاج النص المفتوح والتفاعلي والأدب الرقمي وسواها من أشكال الإبداع الجديدة، فإنَّهُ مع شيوع الحاسبة الالكترونية وانتشار الكتابة على شبكة المعلومات الدولية، والوسائل الخلوية والرسائل المتعددة الوسائط ظهرت طرائق جديدة في الكتابة، رافقتها مفهومات جديدة كذلك، قد – وأقول قد – تنتقل بالكتابة الابداعية من عالم الحبر الى إحداثيات النقاط الضوئية، محققة النقلة النوعية، من طواعية القلم إلى غواية الحرف الالكتروني في الشاشة .

فالأدب الرقمي والنص التفاعلي والنص المترابط مصطلحات ظهرت في المرحلة الأخيرة في الكتابة والنقد العربيتين، تطلق على النص الذي ينتج باستعمال الحاسوب وبرمجياته، التي تمكن من انتاج النص وتلقيه على نحو مبني على الربط بين بنيات النص الداخلية والخارجية . [2]

وقد صدرت هذه المصطلحات والمفهومات عن رافد مهم لها هو الأدب الغربي في كتابات (روبرت كاندل) في القصيدة التفاعلية في 1990م، ورافد آخر اقل أهمية هو

---

1 – ينظر : من النص الى النص المترابط ، سعيد يقطين ، مجلة عالم الفكر ، العدد (2) ، المجلد (32) ، اكتوبر – ديسمبر ، 2003 ، 72 .

2 – ينظر : من النص الى النص المترابط ، 79 .

ما يشبه الجذور لهذه الكتابة التفاعلية في تصور بعض النقّاد عن الشعر العربي الهندسي.[1]

وهذه الكتابة الرقمية هي خلاصة ثقافة العصر التقني الحديث، وتلك الثقافة القائمة على تفاعل عناصر عدّة ومكونات متعددة في انجاز الأشياء أو انتاجها . فقد تشترك الكلمة بكونها النواة الأولى، والصوت بنحو من الالقاء أو الإيحاء بالمشافهة، والصورة على وفق أبداع رمزي لعمل الأيقونة، واللون الذي ينفتح على تشكيلات لونية هائلة، والحركة بأشكال من الآثار الدرامية التي تعزز العناصر الأخرى، والروابط التشعبية التي استثمر المبدع فاعليتها في توجيه النص .[2]

هذا التحول إلى الأشكال هو نتيجة لتحولات أكبر على مستوى الثقافة والمعرفة والتواصل، فقد بدأت سلطة المدلولات تتراجع أمام تقدم سلطة الحوار مع الأشكال بوصفها المعلومة المركزية الجديدة في التواصل مع الآخر، وصارت الأشكال تمثّل الثورة الحقيقية في جميع المجالات بما في ذلك مجال تسويق الأفكار وأداءات الحوار والشراكة والتداخل الثقافي والحضاري بين المعارف والفنون، وحدث الانتقال في النص من سلطة الكلمة إلى سلطة الصورة .[3]

والنص على وفق هذا المفهوم يختلف عن الفهم السابق للنص على أنّه المساحة الظاهرة لعمل أدبي ... وأنَّه نسيج الكلمات التي يتشكّل منها المتن الأدبي . النص في الادب الرقمي عناصره هي الصورة والصوت والشكل واللون والحركة، جميعها تتضافر في صناعة النص وتوجيهه .

---

1 – ينظر : مرايا المعنى الشعري ، اشكال الاداء في الشعرية العربية ، د. رحمن غركَان ، مؤسسة الصادق الثقافية ودار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط1 ، 2012، 535.

2 – ينظر : المصدر نفسه ، 536.

3 – ينظر : النص بين سلطة الكلمة وسلطة الصورة في عصر العولمة ، 930.

أمّا على مستوى القراءة فإنَّ هذا النص يمنح القارئ قراءة مدهشة ومتعددة، عندما يستثمر عناصر النص ويتفاعل معه ويأوله، بأنحاء من قراءات متعددة وليست قراءة واحدة، من خلال الشاشة التي تعد كتاباً الكترونياً، له ابعاده وايحاءاته ومعانيه التي يمكن للمتلقي أنْ يستثمر فيها كلَّ ذلك؛ لأنَّ مكونات القصيدة التفاعلية التي تتبدى على مساحاته، وفي أبعاده فاعل في توجيه المتلقي للمعنى الفني .[1]

وأنَّ الإمكانات التي يتمتع بها النص الالكتروني تخفى على المتلقي، وتتطلّب الاكتشاف دائماً، وتجعله يختلف اختلافاً كبيراً عن نص الآلة الكاتبة او الكتابة باليد، فهو يقدم متعة خاصة به ولذّة للاشتغال به بالنسبة للقارئ والكاتب معاً، وأنَّ معاينة النص الالكتروني على الشبكة الدولية، أو على قرص مدّمج يجعل التعامل معه مختلفاً اختلافاً كبيراً عن الكتاب الورقي، لأنَّه يعطي إمكانيات للتحكم به وتوجيهه على وفق متطلبات القارئ وتدخله فيه بما يوافق رغباته، فهو مشارك فيه ومتفاعل معه.[2]

والنص المترابط وثيقة رقمية تتشكّل من (عُقد) من المعلومات قابلة للاتصال بعضها ببعض بوساطة روابط .[3] وهو يبنى ويقرأ على شاشة الحاسوب، وإنَّ السمة الجوهرية التي يبنى بها النص المترابط تكمن في (لا خطيَّته)، إنَّه نص غير خطّي ؛ لأنَّ القاري يختار المسارات التي يتعين عليه أتّباعها وهو يتعامل مع النص الجديد (المترابط) الذي يقرأه .[4]

وهذا التفاعل في مكونات النص المترابط غير النصية جعل بعض الدارسين يطلق عليه (القصيدة التفاعلية) و(النص المتفرّع والنص الشبكي)، وهو نص أدبي فني مؤلف من نصوص تربط بينها وصلات الكترونية متعددة، يتعامل بها المتلقي

---

1 – ينظر : مرايا المعنى الشعري ، 536.

2 – ينظر : من النص الى النص المترابط ، 80 ، 81.

3 – ينظر : المصدر نفسه ، 85 .

4 – ينظر : النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، 2008 ، 60 .

لينفتح على مسارات متسلسلة أو متعاقبة بما لا يكون فيها محدداً بقراءة واحدة ؛ لأنَّ تقنية الحاسوب وما يضمره فضاء الشاشة يفتحان له فرص اختيار ما يناسب كيفية العرض، ومن ثم أبعاد النص المقروء.[1]

وهذه الطريقة الإبداعية ظهرت عند الشعراء العرب حديثاً، ولعل أول من كتبها عربياً هو الشاعر العراقي مشتاق عبّاس، في قصيدته (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) وقد صدرت على أقراص مدمجة عام (2007م)، وهي نص مكون من شبكة من النوافذ تتفرع إلى جملة نوافذ وروابط أخرى، بوساطة الانتقال بالضغط على مفاتيح النقل داخل الشبكة الالكترونية، استثمر فيها الشاعر جماليات النص التفاعلي المتنوعة صوتياً وصورياً وكتابياً .

ومن قبل ذلك الوقت ومن قبل مرحلة التسعينيات صارت بعض الكتابات العربية تستثمر الصورة والصوت وكل ما تمده به الوسائط المتعددة والمرتبطة، وصار الأديب العربي يحاول تطوير انتاجه الأدبي ليتلاءم مع العصر من خلال توظيف منجزات التكنولوجيا والتطور العلمي الكبير وجاء الحديث الآن على التكنلوجيا الجديدة للإعلام والتواصل، وهي تفرض نفسها الآن على عملية الكتابة، وصار الحديث على نمط جديد من الكتابة هو الكتابة الرقمية، واصبح الحديث على الرواية الرقمية، بوصفها مرحلة رابعة ونهائية من مراحل كتابة الرواية، ثم الروايات المرسلة بالبريد الالكتروني أو المنشورة بالمواقع والمنتديات والمدوّنات .[2] ويستقر هذا المفهوم والمصطلح وتتعدد وتتفرع مصطلحاته ايضاً، وهو مؤشر كبير على تحول التلقي العربي هذا التحول الكبير من تلقي الكلمة الى تلقي الصورة، وتتولّد أنواع من النص المترابط، منها نص التوريق والنص الشجري والنجمي والنوع التوليفي والنوع الجدولي

---

1 - ينظر : مرايا المعنى الشعري ، 537 .

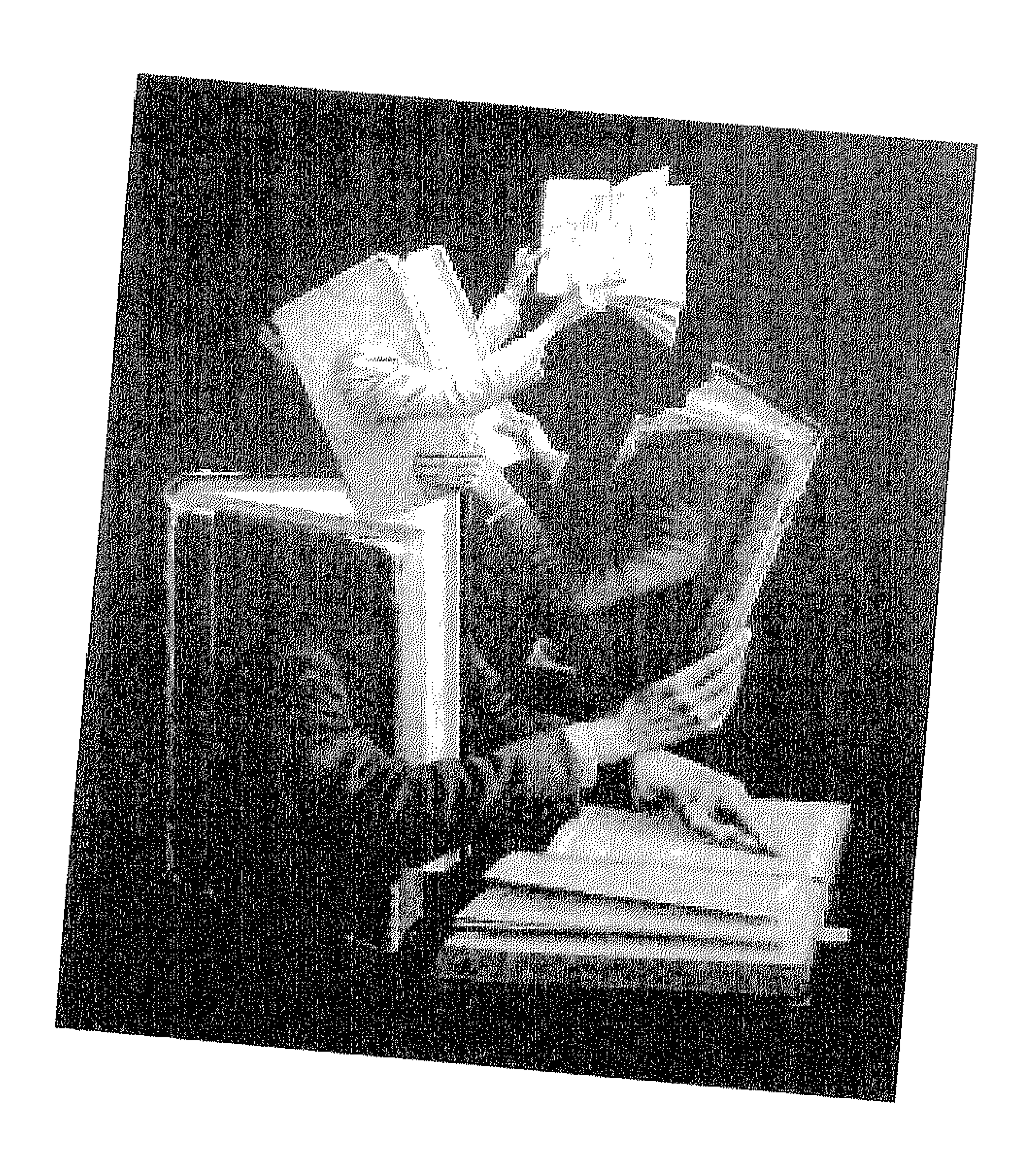
2 - ينظر : الادب الرقمي ، ماهيته ومشروعيته ، محمود الديكي ، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، (تفاعل الانواع الادبية) ، جامعة اليرموك ، عالم الكتب الحديثة، الاردن ، 2008 ، المجلد الثاني ، 628، 629 .

والشبكي . [1] وإنَّ الانتقال إلى نوع آخر من أنواع الكتابة الإلكترونية أو النص المترابط في الكتابة والتلقي معاً . ليس فقط تعبيراً عن نزوة أو رغبة ذاتية، لكنَّه انتاج تطورٍ وسيرورة الحداثةِ في فهم النص ووظيفته وبنائه والوعي به وممارسته في اتجاه قد يشكّل مستقبلاً للكتابة العربية.

---

1 – ينظر : من النص الى النص المترابط ، مجلة عالم الفكر ، 97.

نتائج البحث



النص المفتوح في النقد العربي الحديث

نتائج البحث

بعد هذه القراءة في الجهود النقدية العربية، التي امتدّت زمنياً على ما يقرب من القرن، ورصدت إنتاجاً أدبياً مهمّاً، في تحولاته المختلفة وتطوره الكبير، نأتي لنعرض لأهم نتائج البحث.

- جميع التشكيلات والهيئات الإبداعية وأصول الكتابة الفنية، من أجناس الأدب وأنواعه وعلاقته بالفنون الأخرى، مرتبطة في تحولاتها وتطوراتها بقضايا أكبر في الفلسفة والدين والثقافة والحضارة، تؤثّر فيها على نحو بيّن وكبير، بوصف الأدب وجهاً مهمّاً من أوجه الثقافة والحياة الإنسانية العامة.
- الثبات في الأدب ومبدأ القياس على الأصل والأنموذج، ولّد مشكلة في التلقّي العربي والتكوين الثقافي للقارئ العربي، وجَعَلَ حالات التجديد تواجه مشكلات وصعوبات في التأسيس لحالة واسعة ومُرْضِية في التلقّي والقبول، على اعتبار أنَّ التلقّي يعدّها حالات اختراق وإفساداً للأسس الكتابية القارة.
- لم تشهد مرحلة عصر النهضة تداخلاً فنيّاً بين الأجناس والأنواع الأدبية، مطابقاً للمفهوم الذي ينبني على انتقال العناصر النوعية للأجناس والأنواع الأدبية، الذي لم يحصل في المسرحية الشعرية والشعر القصصي في هذا العصر، وما حدث هو تجاور للأنواع الأدبية وليس تداخلاً لها، فإعادة صياغة القصة والمسرحية شعراً لا يُعَدُّ تداخلاً.
- اختلف موقف الشاعر العربي من التراث في مرحلة شعر التفعيلة (مرحلة السطر الشعري)، فقد قلّت هيبة التراث في تفكير الشاعر العربي، وصار يبحث في مشكلات الشعر التقليدي، ويقارنه بالأدب الغربي، ويناقش إصلاحه. إذ بدأ يتخفّف من سلطة التراث وقيده، ويبحث عن انتاج

الأشكال الكتابية الجديدة والرغبة في التأسيس الفكري للبناء الفني، ولم تعد النظرة إلى التراث مقدّسة وشاملة، وإنّما صار الأخذ منها بحسب توجّه الآخذ وحاجته.

- لم يرتبط التطور الكبير الذي حصل للشعر العربي في مرحلة السطر الشعري بالأشكال الشعرية العربية القديمة، التي عدّها النقّاد تطوراً في زمنها، وهي الموشّح والبند، لأسباب فنية وتاريخية.
- إنَّ التغيير والتطور الذي حصل في مرحلة السطر الشعري، هو تطور أصيل وغير طارئ، مصدره ثقافة الشاعر الجديد/ الجديدة، والأثر الغربي الواضح، والحالة الثقافية والمرحلة الحضارية التي وصلها المجتمع العربي، لذلك استقرت التحولات وامتدّت زمنياً وجغرافياً.
- لقد حصل تداخل واضح للأجناس والأنواع الأدبية في مرحلة السطر الشعري، أطال العبارة الشعرية وفكّكها إلى مقاطع تقترب من الجملة النثرية، وتحوّلها إلى الدرامية، وهذا التداخل يختلف فنياً وفلسفياً عن التجاور الأجناسي الذي حصل في المرحلة السابقة للسطر الشعري.
- مثّلت قصيدة النثر المرحلة الجديدة في سيرورة الحداثة الأدبية العربية، وهي مرحلة الجملة الشعرية، وكان لهذا التحول أسبابه وعوامله وظروفه التي أدّت إليه، أهمها نزوع الشاعر العربي إلى البحث عن قيم جديدة في الثقافة والإبداع والحياة، واتخاذ الشاعر موقفاً جديداً من التراث، تحرر فيه من ضغوطه السابقة جميعها، وصار له معنى جديد.
- كان التحول في مفهوم الشعر من الانفعال إلى الرؤيا، من أهم التحولات الأدبية في مرحلة الجملة الشعرية، وهذا بأثر من التيارات الفكرية الغربية، لاسيما السوريالية منها، ثُمَّ بأثر من الكتابة الصوفية العربية، وصار الشعر كشفاً ورؤيا ونظرةً تخترق الواقع إلى ما وراءه.

- ثمّة تحول آخر في مفهوم الشعر، هو التحول به من الأُطُر والأساليب المقنّنة إلى الفضاء المفتوح، استناداً إلى أساسٍ فلسفيٍ ميتافيزيقيٍ من الحياة، يقوم على تحرير الفرد والشاعر من السلفية والتقليد، وصار الشاعر يخلق لغته وقصيدته لا يرثها.
- كان التجريب سمة هذا العصر، وكانت قصيدة النثر إثباتاً عملياً لاتجاه التجريب.
- شهدت حالة التحول من مرحلة السطر الشعري إلى مرحلة الجملة الشعرية، مرحلة انتقالية مهمّة، هي استعمال التدوير في بناء النص الشعري، لجأ إليه الشعراء أحياناً بوصفه وسيلة تقنية لإطالة البيت الشعري حتى يستوفي المعنى.
- شهدت هذه المرحلة أيضاً إنتقالة مهمّة في بناء الشعر، تمثّلت في التحول إلى الجملة الشعرية، وهي صورة متطورة عن صورة السطر الشعري وبنية موسيقية أكبر منه، تشغل أكثر من سطر، حتى صارت نثرية الجملة الشعرية سمة الكتابة. وهذه الوحدة في بناء البيت الشعري تقوم مقام البيت في القصيدة التقليدية، وهي المرحلة الثالثة من مراحل تطور الكتابة العربية بعد مرحلة السطر الشعري وقبل مرحلة النص المفتوح.
- كانت إشكالية التجنيس من أهم الإشكاليات في قصيدة النثر، هل هي شعر أم نثر؟ وتبيّن أنّها استمرار لسيرورة الحداثة في الشعر العربي، أنتجها التقارب والتداخل الكبيران الحاصلان في الشعر والنثر، إنّها قصيد شعر فقدت الكثير من عناصرها الثانوية، لكنّها احتفظت بالعنصر الأساس في الشعر، وهو الاستعمال الخاص للغة.
- تمتّع النص المفتوح في النقد الغربي بمصطلح ومفهوم قار ومتكامل، يدل على الانفتاح في أعمال أدبية وغير أدبية، هندسة و تشكيل وموسيقى وأزياء،

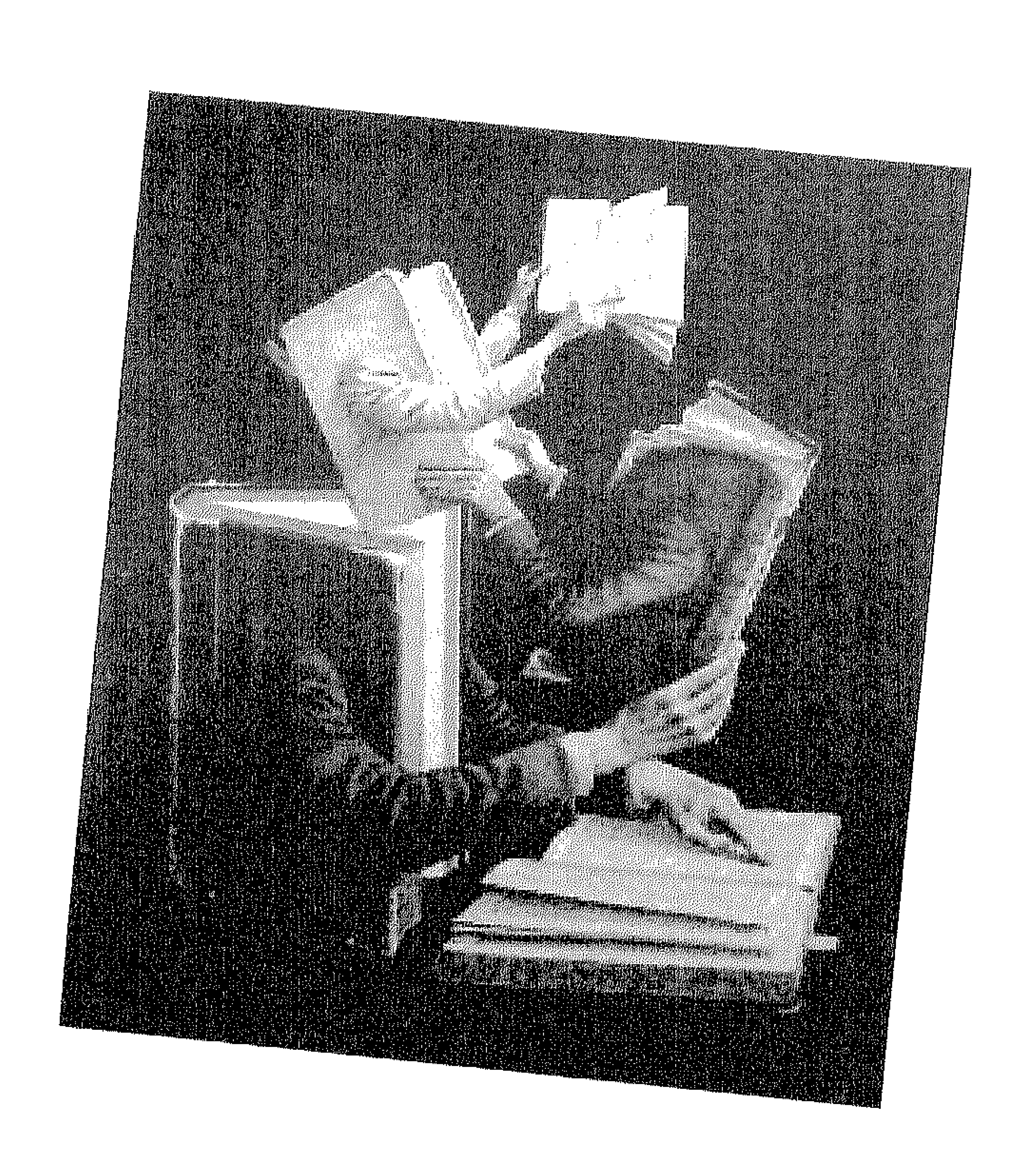
وضعه امبرتو إيكو، ويقوم على أساس القابلية على التأويل وتعدد الدلالات، كما اشتمل النقد الغربي على مفهومات اخرى للنص المفتوح، من انفتاح النهاية، والأدب الذي يتجاوز الأشكال الموروثة، أو يقوم على الحوارية.

- ارتبط مفهوم الانفتاح – غربياً – بأصول فلسفية وحضارية عميقة، كان له في خلالها علاقة بالتحولات التي سادت الحياة والفكر الغربيين، التي عكست سقوط وتهافت قيم معينة، وبروز قيم اخرى من طبيعة مغايرة تماماً، حتى صار الانفتاح مزاجاً وسمة العصر الراهن، التي ترفض الضرورة الثابتة وتتحول إلى اللامحدود والغامض.
- يقوم الانفتاح في النص الأدبي على آليات تساعد عليه، منها التناصّ والتجريب والبناء النصّي الخاص، وتقنية الفراغات والفجوات في جسد النص، والتوظيف الخاص للاستعارة.
- تميز الاشتغال النقدي الغربي للنص المفتوح، بوجود حقل مصطلحات متكامل، تشابك فيه النص المفتوح مع بعض النظريات النقدية المجاورة له، ارتبط بعض المصطلحات بالنص أو بالمبدع أو بالمتلقي أو بالوسط الثقافي الذي يولد فيه الأثر المفتوح.
- ظهرت في أواسط السبعينيات من القرن العشرين نصوص غيّرت البنية الشعرية السائدة في الثقافة العربية، هي نصوص تحمل سمات النص المفتوح .
- لم تكن هذه النصوص ذات أثر واضح وواسع في التلقّي العربي؛ لأنّها لم تُكتب بوعي نظري، ولم يستوعبها منهج نقدي واضح، حتّى أنّها أحدثت صدمة لدى المتلقّي العربي، أمّا في الثمانينيات فقد ظهر مستوى آخر من الكتابة تجلّى في إطلاق القصيدة من حدودها المعروفة، لتستقر الكتابة بعدها في التسعينيات، على وفق سمات النص المفتوح، ويستقرّ معها مفهوم النص المفتوح في النقد العربي.

- شكّلت الكتابة على وفق النص المفتوح سمات المرحلة الرابعة من مراحل تطور الكتابة العربية، من وحدة البيت التقليدي إلى مرحلة السطر الشعري إلى مرحلة الجملة الشعرية، ثم النص المفتوح الذي تجاوزت فيه الكتابة النظام والقاعدة والأُطُر جميعها.
- ظهر مفهوم واضح للنص المفتوح في النقد العربي، اشتمل على ثلاثة اتجاهات جاءت مجتمعة، هي الانفتاح الأجناسي والانفتاح التأويلي والانفتاح المعرفي، والنص المفتوح هو النص الذي ينفتح على الأجناس والأنواع الأدبية والفنون الاخرى، ويتميز بتعدد المعنى وانفتاح التأويل والقراءة، وينفتح على المعارف والزمن، وله بناء نصي خاص يمنحه سمة الانفتاح وتعدد القراءة.
- اختلف المفهوم العربي عن مثيله الغربي، بأنَّ العرب قصروا الانفتاح على النص الأدبي فقط، في حين وسّعه النقّاد الغربيون ليشمل الأثر الفني عامة، وبحثوا عنه في الموسيقى والرسم والهندسة والتصميم والأزياء، فضلاً عن الأدب.
- وضع النقّاد العرب حدوداً للانفتاح والتأويل، فالانفتاح لا يعني -عندهم- ولوج النص من مداخل وزوايا ولوجاً عشوائياً، وإنَّما تتحكّم به عوامل منها نصّية ومنها خارجية، والتأويل المفرط واحد من مشكلات التعامل مع النص وقراءته.
- الانفتاح قابلية في النصوص تمنحها إليها آليات وعناصر خاصة، يكشف عنها القارئ عبر إمكانية القراءة لديه، والانفتاح ليس سمة النص الحداثي أو المعاصر عامة، وإنّما سمة النص الذي يتوافر على آليات خاصة جعلته مفتوحاً.
- تميَّز الاشتغال النقدي العربي على النص المفتوح بأنَّه أنتج حقل مصطلحات نقدية واسعاً وعميقاً، يكشف عن غنى هذا الاشتغال النقدي وجدّيته.

- حدث تحول كبير في مفهوم التراث في الفكر العربي الذي واكب النص المفتوح، وكأن ذلك الكيان المقدّس الكبير قد قلّت قدسيته، وتداعى تحت ضربات النزعات الفردية والتشظي والذاتية والتعدد.
- مثّلت إشكالية التوصيل واحدة من أهم الإشكاليات في النص المفتوح، بسبب جدّته وغموضه، وخلو الذاكرة الجمعية القرائية من التعامل معه، وكسره لأفق التلقّي العربي.
- رافقه تحول كبير في وظيفة المتلقي العربي، صار فيها القارئ مشاركاً في إنتاج المعنى وانفتاحه مع المبدع.
- من مشكلات التلقي فيه، أنَّ القارئ يضيف شعرية وجمالية أخرى للنص الأدبي يأخذها من الجنس الذي ينتمي إليه النص، هي شعرية الجنس والنوع الأدبي، وهذه مفقودة في النص المفتوح.
- من مشكلات التلقي أيضاً مفهوم الهوية عند العرب، وارتباط اللغة بالهوية والشخصية والوجدان العربي، وشعور العرب بالتهديد في ثقافتهم وهويتهم مع النص المفتوح الذي يفارق التقاليد الكتابية التراثية.
- إنَّ ظهور وسائل اتصال جديدة ينتج طرائق إبداع جديدة أيضاً، والتقدم العلمي والتكنولوجي الجديد أنتج طرائق تعبير جديدة، منها الأدب الرقمي والكتابة الالكترونية الحديثة.

جدول بالمصطلحات النقدية
الخاصة بالنص المفتوح

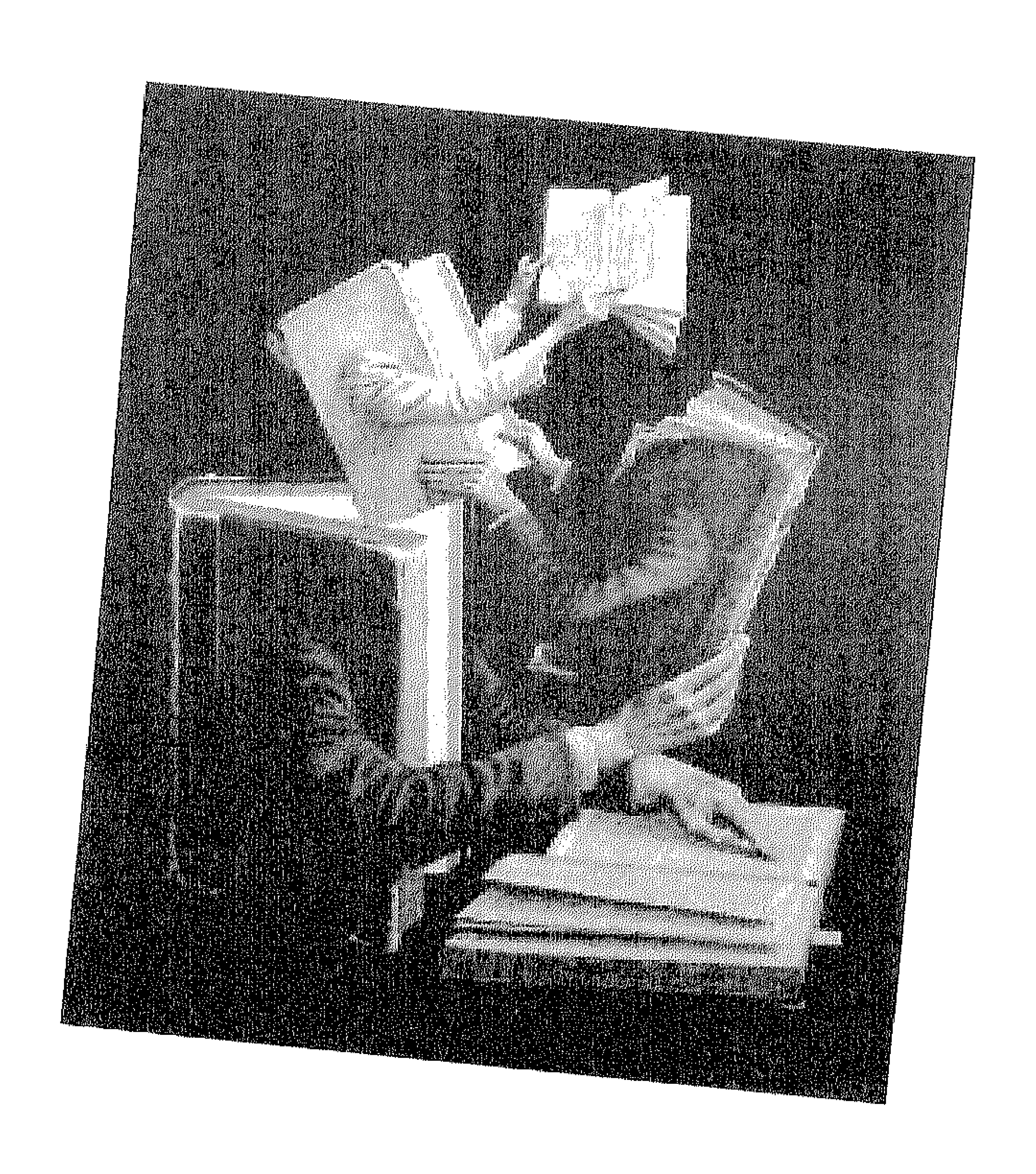


النص المفتوح
في النقد العربي الحديث

جدول بالمصطلحات النقدية الخاصة بالنص المفتوح

ت	النّاقد	المصطلح
1	امبرتو إيكو	الأثر المفتوح - الأعمال المتحوّلة
2	رولان بارت	الكتابة في درجة الصفر- النص المكتوب- نص الكتابة- الكتابة البيضاء
3	جيرارد جينيت	جامع النص- جامع النسيج- الجامع النصي
4	رعد عبد القادر	نص المخطوطة- النص المفتوح - نص النص
5	خزعل الماجدي	النص المفتوح- النص المركب- النص المفتوح - نص الفسيفساء
6	مجلّة تحولات	اللا شكل الشعري
7	مجلّة الأخير أولا	قصيدة سرد
8	محمد غازي الأخرس	النص الحرج- جامع الأجناس- النص المفتوح - ألا جنس
9	نقلها محمد غازي الأخرس	نصوص السرد- نصّيات- شروقص
10	محمد عبد المطّلب	النص المفتوح
11	عبد القادر القط	متعدد الخواص
12	جمال جاسم أمين	النص المفتوح- الكيانية- الكتابة بأكثر من يد
13	ادوار الخرّاط	الكتابة عبر النوعية
14	أسماء معيكل	النص المفتوح
15	عبد الواسع الحميري	نص الكتابة/ القراءة - نص الحلم
16	عز الدين المناصرة	النص المفتوح
17	أدونيس	القصيدة المنفتحة – النص المفتوح

المصادر



النص المفتوح في النقد العربي الحديث

المصادر

* القرآن الكريم

* الكتب

- آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد منير البقاعي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، خليل الموسى، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 2010.

- الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1977.

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عبّاس، مطابع اليقظة، الكويت، 1978.

- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، محمد محمد حسين،ج1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 7، 1984.

- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.

- الأثر المفتوح، امبرتو إيكو، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2001.

- الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط5، 1961.

- أدب المهجر، عيسى الناعوري ، دار المعارف، مصر، ط2، 1967.

- الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كَليطو، دار توبقال، المغرب، ط3، 2006.
- أدب وفن، أمين الريحاني، دار الريحاني، بيروت، ط1، 1957.
- أرض الاحتمالات، من النص المغلق الى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1988.
- أساليب الشعرية المعاصرة ، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
- استراتيجية التأويل، من النصيّة إلى التفكيكية، محمّد بوعزّة ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.
- اسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.
- الإسلام واصول الحكم، بحث في الخلافة والحكومة في الإسلام، علي عبد الرازق، القاهرة ،1925.
- اشكال التخيّل من فتات الأدب والنقد، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1996.
- اشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، حافظ المغربي، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010.
- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 1996.
- اشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، عزّ الدين المناصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنثر، بيروت، ط1، 2002 .

- الاصول الدرامية في الشعر العربي، جلال الخياط، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر، بغداد،1982.
- الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق، عمّان، الاردن، ط1، 1997.
- الأعمال الكاملة ، الأعمال النثرية، حسين مردان، جمع وتقديم، عادل كتاب نصيف العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، الجزء الثاني، بغداد، ط1، 2010.
- الأعمال الكاملة، صلاح عبد الصبور، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1992، ج8.
- الأعمال الكاملة ، رفاعة رافع الطهطاوي، ج2، دراسة وتحقيق، محمد عماره، بيروت ، 1973.
- الأعمال الكاملة، محمد عبده، دراسة وتحقيق: محمد عمارة، بيروت، بيروت، 1972.
- أفاعي الفردوس، إلياس أبو شبكة، دار الحضارة، بيروت، ط3،1962.
- أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1، 2008 .
- البارودي رائد الشعر الحديث، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1964.
- بحوث الحلقة الدراسية في مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999 ، إعداد علي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000.

- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992.
- بلاغة السرد، محمد عبد المطّلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2001.
- بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2 ، 1989 .
- البند في الأدب العربي، تاريخه ونصوصه، عبد الكريم الدجيلي، بغداد، 1958.
- البيانات، أدونيس وقاسم حداد وأمين صالح، تقديم: محمد لطفي السيد، دار سراس، تونس، 1995.
- تاريخ الآداب العربية 1800-1925، لويس شيخو، بيروت، دار المشرق، 1985.
- التأويل والتأويل المفرط، امبرتو ايكو، ترجمة : ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992.
- التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية ، علي حرب، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007.
- تجارب نقدية وقضايا أدبية، محمد إبراهيم أبو سنة، سلسلة أقرأ دار المعارف، القاهرة، 1986.
- تجديد الفكر العربي، زكي نجيب محمود، دار الشروق، بيروت والقاهرة، ط 3، 1974.
- التجديد في شعر المهجر، أنس داوود، دار المعارف، مصر، 1967.
- التجريب في القصة العراقية القصيرة، حقبة الستينات، حسين عيّال عبد علي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1 ، 2008.

- تجليات الحداثة، قراءة في الإبداع العربي المعاصر، ماجد السامرائي، دار الأهالي، دمشق، ط1، 1995.
- تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2006 .
- تحولات النص الجديد، جمال جاسم أمين، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010.
- تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجاً، صبحة احمد علقم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.
- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1 ، 2007.
- تشريح النص، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط 2، 2006.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان، منشورات وزارة الاعلام العراقية، بغداد ، 1975.
- تطور الفكر الحديث في العراق، يوسف عزّ الدين، مطبعة أسعد، بغداد، 1983.
- تطور الفكر النقدي الأدبي في العراق، بتول قاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2004.
- التفاعل في الاجناس الادبية، بسمة عروس، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010.
- تقليد وتجديد، طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1978.

- تمرينات نقدية في التخييل أو الافتراء، شجاع العاني، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1 ، 2010.
- الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب، الجزء الثالث (صدمة الحداثة) ،ادونيس، دار العودة ، بيروت ، ط 4 ، 1983.
- الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1 ، 1999.
- جبران حياً وميتاً، حبيب مسعود، دار الريحاني، بيروت، ط2، 1966 .
- جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، مكتبة صادر، بيروت، ط2، 1943.
- جدل الثابت والمتغيّر في النقد العربي الحديث، مساءلة الحداثة، عبد الملك بو منجل، عالم الكتب الحديث، الاردن ط1، 2010.
- جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، خيرة حمر العين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ط1.
- جماعة ابولو وأثرها في الشعر العربي، عبد العزيز الدسوقي ، جامعة الدول العربية، القاهرة ، ط2، 1971.
- جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الابداعية، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1997.
- جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ، ط1، 2000.
- جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، كلود عبيد ، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 2011.
- حداثة السؤال، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ، 1985.

- الحداثة في الشعر العربي، ادونيس أنموذجاً، سعيد بن زرقة، مؤسسة ابحاث للترجمة والنشر، بيروت، ط1، 2004.
- الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، عبد المجيد زراقط، دار الحرف العربي، بيروت، ط1، 1991.
- حدود التأويل، قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي، وحيد بن عزيز،منشورات الاختلاف، الجزائر وبيروت، ط1، 2008.
- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، س موريه ، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1969.
- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، ترجمة: لجنة من اصدقاء المؤلف، دار نلسن، بيروت، 2009.
- حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
- الحساسية الجديدة في الرواية العربية، عبد الملك اشهبون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2010.
- الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ادوارد الخراط ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1993.
- الحقيقة الشعرية، بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث، الاردن ط1 ، 2010.
- الحلقة النقدية، ديفيد كوزنز هوي، ترجمة: خالدة حامد، منشورات الجمل، المانيا، 2007.
- الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، 2003.
- الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006.

- درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة، المغرب، ط1، 1980.
- درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ، 1989.
- الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2002.
- دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، مادان ساروب، ترجمة: خميس بوغرارة ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، الجزائر ،2003.
- دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005.
- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
- ديوان عبد الرحمن شكري ، نشر توزيع دار المعارف، الاسكندرية، مصر، 1960.
- ديوان العقاد(يقظة الصباح)، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، د.ت.
- ديوان (لن) ، انس الحاج ، دار شعر ، بيروت ، ط1 ، 1960.
- رسائل السياب، جمع وتقديم: ماجد السامرائي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1975.

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح احمد، دار المعارف ، مصر ،1977 .
- زمن الشعر ، ادونيس ، دار الساقي ، بيروت ، ط 6 ، 2005 .
- السؤال الفلسفي ومسارات الانفتاح ، عبد الرزاق بلعقروز ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000 .
- سحر النص، مجموعة من الباحثين، إعداد وتقديم ومشاركة، محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.
- السردية العربية الحديثة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1 ، 2003.
- السردي في الشعر العربي الحديث، في سردية القصيدة الشعرية، فتحي النصري، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2006.
- سياسة الشعر، ادونيس، دار الآداب، بيروت، ط1 ، 1985.
- الشاعر الحديث مسرحياً، محسن اطيمش، وزارة الاعلام العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد،1977.
- شجر الغابة الحجري، كتابات في الشعر الجديد، طراد الكبيسي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975.
- شظايا ورماد، نازك الملائكة، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2 ،1959.
- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عباس محمود العقاد، دار الهلال، مصر، 1972.
- الشعر الحر بين النظرية والتطبيق ،على الحلي، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1، 2005.

- الشعر الحر في العراق، منذ نشأته حتى 1958، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب، بغداد، 1978.
- الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، إبراهيم الوائلي، مطبعة المعارف،بغداد، ط1 ،1978.
- الشعر العراقي الحديث، جيل ما بعد الستينات، الرؤية والتحولات ،اعداد: علي متعب جاسم، مكتبة مصر ودار المرتضى، بغداد ،2009.
- الشعر العراقي الحديث (1945 – 1980) في معايير النقد الأكاديمي العربي، عباس ثابت محمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1 ،2010.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، عز الدين اسماعيل ، دار العودة ،د ط، بيروت، 2007.
- الشعر العربي في المهجر،(امريكا الشمالية)، احسان عباس ومحمد يوسف النجم ، دار صادر ، بيروت ، د ت.
- الشعر العربي في المهجر، محمد عبد الغني حسن، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1955.
- الشعر المنثور والتحديث الشعري، حورية الخمليشي، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط 1 ،2010.
- الشعر والتأويل، قراءة في شعر ادونيس، عبد العزيز بو مسهولي، دار افريقيا الشرق، المغرب وبيروت ، ط1، 1998.
- الشعر والتلقي، علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمّان، ط1، 2002.
- الشعر والفكر المعاصر، مجموعة من الباحثين، منشورات وزارة الاعلام العراقية، بغداد، 1974.

– شعرية الحداثة ، عبد العزيز إبراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2008.

– الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، شربل داغر، دار أزمنة، عمّان، ط1، 2006.

– الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، محمد جمال باروت، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1981.

– شفرات النص، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

– الشفق الباكي، أحمد زكي أبو شادي، المطبعة السلفية، القاهرة ، 1926.

– الصوفية والسوريالية، ادونيس، دار الساقي، بيروت، ط4، 2010.

– طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحة: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، السفر الاول، د.ت.

– ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1 ، 1985.

– ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث وأثرها في المتلقي، عبد العزيز إبراهيم، بحث مستل من أعمال المربد الشعري الثامن عشر، 2002.

– ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، محمد احمد العزب، جامعة الأزهر، مصر ،ط1، 1976.

– عصر البنيوية، من ليفي ستراوس إلى فوكو، اديث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار عيون المغربية، ط 2، 1986.

– العقل الشعري، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004.

- علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي، مقاربات نقدية، د. سمير الخليل، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1، 2008.
- علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي ، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991.
- عيد القلم، عبّاس محمود العقاد، المكتبة العصرية ، بيروت ، د ت.
- الغربال ، ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط12، 1981.
- فاتحة لنهايات القرن، بيانات من اجل ثقافة عربية جديدة، ادونيس، دار العودة، لبنان، ط1، 1980.
- فلسفة التأويل، هانس غيورغ غادامر، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2. 2007.
- فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، محمد علي أبو ريان، دار المعرفة، مصر، د ت
- الفلسفة والتأويل، نبيهة قارة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1998.
- فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.
- في الطريق الى النص، عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008.
- في المسرح الشعري، عبد الستار جواد، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1979.
- في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر تونس، 1985.

- في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، على جعفر العلاق، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
- في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآداب، بيروت، ط4 ، 1999 .
- في مناهج الدراسات الأدبية، حسن الواد، منشورات عيون، المغرب ، 1984.
- القارئ في الحكاية، امبرتو ايكو، ترجمة: انطوان ابو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.
- قراءات جديدة في جدلية النهضة العربية، سعيد علوش ، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986.
- قراءات في الأدب والنقد، شجاع العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1999.
- القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة ، احمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط2، 2007.
- القصة الشعرية في العصر الحديث، عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق، 1984.
- قصتي مع الشعر، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط9، 2000.
- قصيدة النثر العربية، الأسس النظرية والبينات النصية، عبد القادر الغزالي، وزارة الثقافة، المغرب، ط1 ، 2007.
- قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، إيمان الناصر، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007.
- قصيدة النثر العربية، أو خطاب الأرض المحروقة، رشيد يحياوي، دار افريقيا الشرق، المغرب ،ط1 ،2008.

- قصيدة النثر من التأسيس الى المرجعية، عبد العزيز موافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 2006.

- قضايا الابداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، دار الحصاد، بيروت ، ط1، 1991.

- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط14 ، 2007.

- قضايا النقد والحداثة ، دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، ساندي سالم أبو سيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

- قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، المطبعة العالمية، القاهرة ، 1964.

- كتاب السياب النثري، جمع وإعداد وتقديم: حسن الغرفي، منشورات مجلة الجواهر، فاس، مطابع دار الثورة للصحافة والنشر، بغداد، 1986.

- كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.

- كتاب المنزلات، منزلة النص، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.

- الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة (القصة – القصيدة)، ادوار الخراط، دار شرقيات، القاهرة، ط1 ، 1994.

- الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 ، 1988.

- لذّة النص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، 2002.

- لسان العرب، العلامة ابن منظور، دار احياء التراث العربي، بيروت، ج 3، ط3 ، د ت.
- لعبة المتاهة في التأويل ومقالات اخرى، بشرى موسى، دار أزمنة، عمان، الاردن، ط1، 2009.
- لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث، رجاء عيد، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ط1 ، 1985 ،
- اللغة في الادب الحديث، والتجريب، ياكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عما نوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989.
- اللغة والتأويل، عمارة ناصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- ليس بهذا الشكل ولا بشكلٍ آخر، قاسم حدّاد ، دار قرطاس للنشر، الكويت، 1997.
- مالا تؤديه الصفة، حاتم الصكَر، دار كتابات ، بيروت، ط1، 1993.
- المجموعة الكاملة، جبران خليل جبران، قدم لها واشرف على تنسيقها: ميخائيل نعيمة، دار صادر، بيروت، 1949.
- مجهول البيان، محمد مفتاح، سلسلة المعرفة الأدبية، دار تويقال، الدار البيضاء، ط1، 199.
- محاضرات في النقد الأدبي، بتول قاسم ناصر، مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث، بغداد، ط1، 2008.
- مدارات نقدية، في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط، 1987.
- مدخل الى السيميوطيقا، اشراف سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، دار الياس، القاهرة ، 1986.

- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسّام قطّوس، دار الوفاء، الاسكندرية ، ط1، 2006.
- مدخل لجامع النص، جيرار جنيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985.
- مرايا المعنى الشعري، اشكال الأداء في الشعرية العربية، رحمن غركان ، مؤسسة الصادق الثقافية ودار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.
- مرايا نرسيس، الانماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999.
- مستقبل الثقافة في مصر، طه حسين، مطبعة المعارف، القاهرة ، 1938 ، ج1.
- مظاهر من الاتصال الفكري والأدبي بالغرب، أحمد الطويلي، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق، 1986.
- معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية، بغداد، 1975.
- المعجم الفلسفي، مراد وهبة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط2، 1970.
- معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، 1985.
- المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1، 1999.
- مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحر، فاتح علاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

- مقدمة للشعر العربي، ادونيس، دار الساقي، بيروت، طبعة جديدة منقحة ومزيَّدة، بيروت، 2009.
- مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، مجموعة من الباحثين، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987.
- من ادبنا المعاصر، طه حسين، دار الآداب، بيروت، ط 4، 1983.
- من البيت الى القصيدة، عبد العزيز المقالح، دار الآداب، بيروت،1983.
- من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- الموجز في الادب العربي وتأريخه، حنا الفاخوري، ج3، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1985.
- نحو الشعر الحر، علي جواد الطاهر، المكتبة العصرية، بغداد، 1997.
- النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، 2008.
- النص المشكل، محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر ، ط1، 1999.
- النص المفتوح، قراءة في شعر عبدالعزيز المقالح، يمنى العيد وآخرون، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.
- النص في ضيافة الرؤيا، دراسة في قصيدة النثر العربية، د. رحمن غركَان دار رند دمشق، ط1، 2010.
- النص والحياة، حسن ناظم، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ط1، 2008.
- نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة : إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية المشتركة، الشركة المغربية للناشرين المتحدة، المغرب، 1982.

– النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، صالح هويدي، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا ، ط1، 2005.

– النقد العربي الجديد، مقارنة في نقد النقد، عمر عيلان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

– نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود ، النادي الثقافي بجدة ، 1994 .

– نظرية الادب، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة ، ط1 ،1991.

– نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.

– نظرية التلقي، بشرى موسى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001.

– نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، أسماء معيكل، دار الحوار، سوريا، ط1، 2010.

– نظرية الشعر عند الشعراء النقّاد في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران الى بدر شاكر السياب - دراسة مقارنة، منيف موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2005.

– نهج البلاغة، شرح محمد عبده، دار ذوي القربى، قم، إيران، ط3، 2007.

– ها انت ايها الوقت، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

– الهوية غير المكتملة، ادونيس، تعريب: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر ، دمشق، ط1، 2008.

– وحدة النص، وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر، ايمان عيسى الناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011.

– وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، سعد الدين كليب، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط 1، 1997.

– اليوم والغد، سلامة موسى، المطبعة الحديثة، القاهرة، 1928.

* **الدوريات**

– الأدب الرقمي، ماهيته ومشروعيته، محمود الديكي، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، (تفاعل الانواع الادبية)، المجلّد الثاني، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2008.

– ادوار الخراط والكتابة عبر النوعية، محمود امين العالم، مجلة ابداع ، القاهرة، العدد (10) اكتوبر، 1995.

– بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، احمد جوة ، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، (تداخل الأنواع الأدبي)، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الاردن، 2008 ، المجلد الاول.

– التجريب في القصيدة المعاصرة ، وليد منير، مجلة فصول، عدد خاص بعنوان (افق الشعر) المجلد 16 ، العدد 1، صيف/ 1997.

– تجليات التداخل في المتعالي النصي، وثامنهم حزنهم أنموذجاً، عشّتار داوّد، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ،(تداخل الأنواع الأدبية)، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الأردن ، 2008 ، المجلد الثاني.

– تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ، ابتسام مرهون الصفّار، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، (تداخل الأنواع الأدبية)،عالم الكتب الحديثة، جامعة اليرموك، الاردن ، 2008 ، المجلد الاول.

- تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الاردنية، محمد صالح الشنطي، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ،(تداخل الأنواع الأدبية)، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة ، 2008 ، المجلد الثاني.
- التداخل في الأجناس الأدبية في المقامات، صالح بن رمضان، مجلة جذور التراث، المجلد 2، العدد4، سبتمبر/ 2000، جدة، المملكة العربية السعودية.
- تكامل العلوم اللغوية، هادي نهر، تداخل الأنواع الأدبية، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الاردن، المجلد الثاني، 2008.
- تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، محمد جوادت، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، (تداخل الأنواع الأدبية)، عالم الكتب الحديثة، جامعة اليرموك، الاردن، المجلد الثاني ، 2008.
- (الحداثة – السلطة – النص)، كمال ابو ديب، مجلة فصول، العدد 3، القاهرة، 1984.
- حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، عزيز محمد عدمان، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد، 37 ، يناير – مارس/ 2009.
- حلم الفراشة، حول الخصائص النصية في قصيدة النثر، حاتم الصكر، مجلة الأقلام، العدد 3-4 ، 1992.
- الخطاب الأدبي في المغرب العربي وتبادله التأثير والتأثر مع الخطاب الأدبي الفرنسي في الربع الأخير من القرن العشرين، معمر حجيج، بحوث مؤتمر جامعة اليرموك، بعنوان (العلاقة مع الغرب في منظور ، الدراسات الانسانية) ، عالم الكتب الحديثة ، الاردن ، 2007.

- دور الترجمة في نقل الاتجاهات النقدية إلى ساحة النقد العربي، عبد الواحد محمد، جريدة الأديب، العراق، العدد (83)، 3/ آب/ 2005.
- الشعر قصيدة والنظم نضيدة، نقد الحداثة، هنري زغيب، مجلة فكر، العدد(18) حزيران/ 2005.
- شعرية النص الحرج، مشروع رؤية لما بعد قصيدة النثر، محمد غازي الأخرس، مجلة الطليعة الأدبية، العدد (1) ، كانون الثاني – شباط / 1999.
- الصمت – الحداثة، عزلة النص وهرطقة التنظير، الحداثة الاخرى، احمد المديني، مجلة كتابات معاصرة، مجلد (5)، عدد (18)، حزيران 1993
- صوت الشاعر المغاير، شعرية الشكل ورهانات التلقي، محمد صابر عبيد، جريدة الأديب، السنة الثانية، العدد (80)، 13/ تموز(يوليو)/ 2005 ، الجزء الأول.
- صوت الشاعر المغاير، شعرية الشكل ورهانات التلقي، محمد صابر عبيد ، جريدة الأديب، السنة الثانية، العدد(80)، 20/ تموز (يوليو)/ 2005 ، الجزء الثاني.
- عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد، كتاب الصباح الثقافي، سلسلة تصدر عن جريدة الصباح العراقية، بغداد، 2008 .
- قراءة النص، حسن حنفي، مجلة البلاغة المقارنة (ألف)، الجامعة الامريكية ، القاهرة ، العدد (8) ربيع/ 1998.
- قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك، عزيز عدمان، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 2، المجلد 33 ، اكتوبر – ديسمبر/ 2004.

- القصة القصيرة جداً، وإلى أي مدى هي قصيدة نثر، فاروق مواسي، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ،(تداخل الأنواع الأدبية)، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الأردن ، 2008 ، المجلد الثاني.
- قصيدة النثر قصيدة مستقبلية، ياسين النصير، مجلة الأديب المعاصر، بغداد ، العدد 41 ، كانون الثاني/ 1990.
- قلادة شيركو بيكه سي " السرد والنص المفتوح " فاضل عبود التميمي، جريدة الزمان الدولية، العدد (3469) 16/ 12/ 2009.
- مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، محمد اقبال عروي، مجلة عالم الفكر، العدد (3) المجلد (37)، يناير مارس/ 2009.
- مفهوم القراءة والتأويل، محمد المتقن، مجلة عالم الفكر، العدد 2، المجلد 33، اكتوبر – ديسمبر ،2004.
- مقدمة نظرية لنموذج النوع النووي، نحو مدخل توحيدي لحقل الشعريات المقارنة، علاء عبد الهادي، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، (تداخل الانواع الادبية)، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الاردن ، 2008 ، المجلد الاول.
- المكان الحاضن للنص المفتوح في كتاب القلادة، صباح الأنباري، مجلة بيت، بغداد، العدد (2) ربيع/ 2011.
- من سلطة النص الى سلطة القراءة، فاضل ثامر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48/ 49 ، 1988.
- من الشعر الهندسي الى الشعر البصري، فاطمة البريكي، تداخل الأنواع الأدبية، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، (تفاعل الأنواع الأدبية)، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الاردن ، 2008، المجلد الثاني.

- من النص الى النص المترابط، سعيد يقطين، مجلة عالم الفكر، العدد (2) ، المجلد (32)، اكتوبر – ديسمبر ، 2003.
- النص بوصفه اشكالية راهنة في النقد الحديث ، فاضل ثامر، مجلة الأقلام ، العدد 3-4، السنة السابعة والعشرون ، آذار / 1992.
- النص بين سلطة الكلمة وسلطة الصورة في عصر العولمة، عزيز لعكاشي، بحوث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،(تداخل الانواع الادبية)، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الاردن، 2008، المجلد الاول.
- نص السيولة والصلابة، دراسة في تداخل الأنواع، لؤي خليل علي، أبحاث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، (تداخل الأنواع الأدبية)، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الاردن،2008 ،المجلد الثاني.
- النص المتعدد ولا نهائية التأويل، عبد القادر فيدوح، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد 18، 2006.
- النص المفتوح والنص المغلق، محمد عبد المطلب، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد (398)، 2004.
- النص والتأويل، بول ريكور، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (3) مركز الانماء القومي، بيروت، صيف/ 1988.
- ورقة من شجرة الأنساب الشعرية، النص - المخطوطة، رعد عبد القادر، جريدة بابل، العراق، العدد (738) 26 / كانون الاول / 1993.
- اليو نيكورن في مواطن الخيول، دراسة في قصيدة النثر العربية، خالد سليمان، مجلة الأديب المعاصر، عدد 41 ، كانون الثاني، 1990.

* الرسائل الجامعية

- انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة ، عبد القادر عباسي، مذكرة ماجستير، كلية الآداب في جامعة الحاج لخضر، الجزائر،2007
- البيانات الشعرية في العراق الحديث ، بعد الحرب العالمية الثانية ، عادل معيش لازم (رسالة ماجستير) جامعة بغداد، كلية التربية (ابن رشد)، 1998.
- تداخل الفنون في القصة العربية القصيرة في العراق ، لؤي حمزة عباس ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ،جامعة البصرة ، 1996.
- الشاعر العراقي الحديث ناقداً(1920-1980)،علي حداد حسين، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب جامعة بغداد،1990.
- المسرحية الشعرية في العراق من النشأة حتى عام 1995، عباس عبيد علوي ، رسالة ماجستير، كلية الآداب ،جامعة بغداد، 1998.

النص المفتوح

في النقد العربي الحديث





الدار المنهجية للنشر والتوزيع

عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس 4611169 6 962+
E-mail: info@Almanhajiah.com
ص. ب. 922762 عمان 11192 الأردن